

Montclair State University

Montclair State University Digital Commons

Theses, Dissertations and Culminating Projects

5-2016

Victorine Meurent, produit de son temps

Valeryia Morozov

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.montclair.edu/etd>



Part of the [Arts and Humanities Commons](#)

MONTCLAIR STATE UNIVERSITY

/ VICTORINE MEURENT, PRODUIT DE SON TEMPS /

by

Valeryia Morozov

A Master's Thesis Submitted to the Faculty of

Montclair State University

In Partial Fulfillment of the Requirements

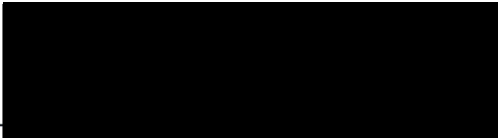
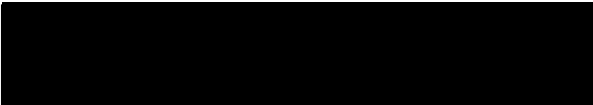
For the Degree of Master of Arts

May 2016

College of Humanities and Social Sciences

Thesis Committee:

Department of Modern Languages and Literatures


Dr. Elizabeth Emery
Thesis Sponsor
Dr. Pascale Lafountain
Committee Member
Dr. Rabia Redouane
Committee Member

Abstract

This thesis seeks to expose the difficulties women painters faced in the second half of the nineteenth century in France when they were expected to be wives and mothers above all else. Girls, considered “angels of hearth” (McMillan) received different and less education than boys. They were barely taught anything other than catechism, which reinforced their role as future spouses and mothers. As a result, women were largely absent from the professional ranks of doctors, lawyers, and engineers.

Women artists faced many difficulties. Bourgeois society admitted female painting as leisure activity (“art d’agrément”), but not as a profession. If a woman persisted in seeking an artistic career she was perceived as immodest and unfit. In addition, she encountered technical difficulties: art classes for women cost twice as much as for men; painting nudes, considered a critical skill, was forbidden for women. Furthermore, exhibiting one’s work solicited double criticism: as women who dared to exhibit and as painters.

The focus of this thesis lies on working class Frenchwoman Victorine Meurent, who modeled for Manet’s famous *Olympia* and *Déjeuner sur l’herbe*. At age thirty-one she decided to become a painter. She took art classes, and exhibited successfully at the Salon. Nonetheless, she was soon forgotten. Critics of her time described her as poor woman who descended into alcoholism, yet the truth is that Meurent kept painting and teaching guitar until the age of eighty-four. Unlike other successful women painters of her time, such as Berthe Morisot, Mary Cassatt, and Rosa Bonheur, whose families supported them, Meurent had no moral or financial support. Former model, single, independent woman, Victorine Meurent is one of the many forgotten women artists neglected by history. This thesis uses her experiences

to assess the complex social challenges facing talented women artists in the late nineteenth-century France.

VICTORINE MEURENT, PRODUIT DE SON TEMPS

A THESIS

Submitted in partial fulfillment of the requirements

For the degree Master of Arts

by

VALERYIA MOROZOV

Montclair State University

Montclair, NJ 2016

Copyright © 2016 by *Valeryia Morozov*

Table des matières

Introduction.....	1
I Victorine Meurent, produit de son temps. La femme au XIX^e siècle.....	5
La femme et la famille.....	6
La femme et l'éducation.....	10
II Victorine Meurent, modèle et muse. La femme dans le monde d'art.....	16
III Victorine Meurent, artiste oubliée. La carrière artistique des femmes au XIX^e siècle.....	29
Les problèmes avec la reconnaissance des artistes féminins	47
Conclusion.....	58
Annexes.....	61
Bibliographie	83

Introduction

Si on les élevait (les femmes) de la même manière que les hommes, l'inégalité que je déplore serait nulle et il ne resterait que celle qui est inhérente à la nature même.

(Marie Bashkirtseff, *Journal*)

Monet, Manet, Pissarro, Degas, Renoir... Leurs noms sont connus de tout le monde. Pourtant, peu d'admirateurs de l'Impressionnisme savent que les femmes participaient également à ce mouvement. Berthe Morisot, par exemple, était une des fondatrices du courant; Eva Gonzalès et Marie Bracquemond ont aussi contribué considérablement au mouvement impressionniste en France. Parmi les femmes peintres classiques de cette époque il y avait Rosa Bonheur qui, en 1894, a reçu la médaille de la Légion d'honneur; elle est devenue la première femme officier de ce rang. Et voici quatre noms féminins. En réalité, la France du XIX^e siècle comptait beaucoup plus de femmes peintres, dont les noms et les travaux sont tout simplement oubliés aujourd'hui. Un exemple notable est le modèle favori d'Edouard Manet, Victorine Meurent, que nous voyons sur les plus célèbres et scandaleux tableaux, *Le Déjeuner sur l'herbe* (Fig. 1) et *Olympia* (Fig. 2). Elle était elle-même peintre.

Ce qui nous intéresse dans ce travail c'est le destin des femmes artistes négligées et oubliées comme Victorine Meurent et les circonstances de cette époque qui ont fait disparaître leur héritage. Au XIX^e siècle la femme n'avait pas encore le droit de voter (Beauvoir 112), et il y avait peu de carrières ouvertes aux femmes. Malgré la mode d'enseigner la peinture aux jeunes filles et le nombre croissant de femmes peintres amateurs, le monde d'art était plus ou moins fermé et hostile pour

les femmes qui cherchaient une carrière (Higonnet 13). Dans cette étude nous nous concentrons sur la figure de Victorine Meurent pour soutenir que la femme était « deuxième sexe » au XIX^e siècle non seulement pour la société française en général, mais aussi dans le monde d'art. Puisqu'on s'attendait à ce que la femme soit mère et épouse, il était par conséquent beaucoup plus difficile pour elle d'accomplir une carrière artistique et d'obtenir la reconnaissance.

Nous analyserons la vie de Meurent dans le contexte social de son époque. Nous lirons des ouvrages qui traitent la femme, ses droits et son évolution dans la société française. Nous comparerons aussi les différentes conditions de travail des hommes et des femmes artistes pour répondre à la question suivante: quels étaient les obstacles que les femmes artistes rencontraient au cours de leur carrière ? Pourquoi certaines femmes ont-elles réussi (comme Berthe Morisot, qui a également servi de modèle à Manet), lorsque d'autres sont restées et restent toujours dans l'ombre ? Nous comparerons la trajectoire artistique de Victorine Meurent à celle d'autres femmes artistes de cette époque afin d'identifier la clé du succès de celles qui ont réussi. La méthode que nous utiliserons sera donc biographique et comparative.

Notre travail s'inscrit dans une tradition de recherche informée par les études féministes. Ainsi nous puisons des renseignements dans les ouvrages comme *A World of Our Own* de Frances Borzello et *Feminism and Art History* de Norma Broud, où les auteurs traitent le phénomène de la femme artiste, son identification et son évolution dans l'histoire d'art. Il faudrait aussi noter les travaux d'Elsa Honing et Linda Nochlin, consacrés aux femmes peintres du XIX^e siècle, leur succès, leurs victoires et leurs visions artistiques, différentes de celles des hommes. La vie et l'œuvre de certaines femmes artistes attirent beaucoup d'attention; il existe de nombreuses biographies de Berthe Morisot, par exemple. Anne Higonnet, dans *Berthe Morisot*,

décrit la vie d'artiste, ses travaux et son entourage artistique. Tamar Garb et Kathleen Adler, dans leur ouvrage du même titre, parlent de Morisot plutôt dans le contexte de cette époque. Un autre livre de Tamar Garb, *Sisters of the Brush*, évoque l'Union des Femmes peintres et sculpteurs, créée en 1881 « contre le monopole masculin dans l'univers des arts » (Sanchez and Beauvalot 3). Cet ouvrage nous offre l'analyse complète des conditions des femmes artistes de cette époque. Quant à Victorine Meurent, le plus souvent elle est présentée à travers la vie et l'œuvre d'Edouard Manet, dans, par exemple, *A Biography of Victorine Louise Meurent and her Role in the Art of Edouard Manet* de Margaret Seibert. Il existe aussi une autre biographie de Meurent, *Alias Olympia*, par Eunice Lipton, qui a fait ses propres recherches en allant en France pour trouver plus de faits sur sa vie. Notre contribution à cette tradition consiste à révéler l'existence des femmes artistes négligées, en nous concentrant sur Victorine Meurent, et leur contribution à l'art.

Le travail sera divisé en trois chapitres. Dans le premier chapitre nous parlerons de Victorine Meurent dans le contexte du XIX^e siècle. Nous évoquerons la condition féminine en France, le rôle de la femme dans la famille, le statut de la femme célibataire et comment elle était vue par la société française. Nous décrirons la différence entre l'éducation des filles et des garçons et l'accès fermé aux études supérieures et aux professions pour les femmes.

Dans le deuxième chapitre nous analyserons des rapports entre Manet et deux de ses modèles (Victorine Meurent et Berthe Morisot) qui sont devenues artistes, pour ensuite analyser la façon dont il les peint. Ces deux femmes sont présentées dans son œuvre plus souvent que les autres. Meurent, que nous voyons sur neuf de ses tableaux, était issue de la classe ouvrière; Morisot, qui a posé onze fois pour Manet, venait de la haute bourgeoisie. Nous examinerons quelques tableaux qui représentent

les relations entre le peintre et ces deux modèles. De plus, nous analyserons trois autoportraits de Morisot et un portrait, fait pas sa sœur Edma, et nous comparerons ces portraits à ceux de Manet. Ces deux femmes servaient de muses pour cet artiste et elles étaient elles-mêmes artistes; elles jouaient donc un plus grand rôle que la plupart des modèles.

Le troisième chapitre sera consacré aux différentes carrières des femmes peintres, de l'accès des femmes au monde de la peinture, du choix de modèles et des lieux accessibles aux femmes. Nous parlerons des différences dans l'éducation artistique pour les garçons et les filles (des cours privés, l'Académie des Beaux-Arts).

Enfin nous essaierons de répondre à la question essentielle: comment et pourquoi Meurent et son art sont-ils oubliés ? Nous comparerons Meurent à Morisot, qui avait le même âge, qui travaillait à la même époque, qui profitait également d'une critique positive et qui fréquentait les mêmes artistes. Morisot reste aujourd'hui une des plus célèbres Impressionnistes lorsque Meurent, et beaucoup de femmes comme elle, sont oubliées. Nous évoquerons les cas similaires d'autres femmes artistes, sculptrices et musiciennes dont les noms restent toujours liés aux noms de leurs pères, frères ou maris. Et finalement, nous parlerons de la contribution féminine à l'art du XIX^e siècle, en grande partie ignorée aujourd'hui.

Chapitre I

Victorine Meurent, produit de son temps. La femme au XIX^e siècle

Victorine-Louise Meurent est née le 18 février 1844 dans le quartier Popincourt de Paris. Ses parents, Jean-Louis-Etienne Meurent et Louise-Thérèse Lemestre, étaient ouvriers. Son père a mis « ciseleur » comme métier sur le certificat de baptême de Meurent; sa mère était blanchisseuse. Un des oncles de Meurent était sculpteur, au moins c'est ce que dit son certificat de décès (Seibert 45). Nous savons peu sur l'enfance et la scolarisation de Meurent à part que Margaret Seibert a découvert des détails par rapport au quartier où elle a grandi: « It was a quarter of laborers burdened with numerous children, living on insufficient wages, who had no resources to protect them from unemployment or illness. » (45) Les enfants devaient travailler pour survivre:

What happened to those workers and their families whose slender life-line, the meager wages, was broken? Widows without pensions, wives and children whose wage-earner had become ill, unemployed or injured, families who saw their capital squandered on drink and wives and children forced to help earn a living. All had to survive. (51)

Meurent avait probablement commencé à travailler très jeune, comme la plupart des enfants d'ouvriers de cette époque. De 1861 à 1863 son nom apparaît dans les comptes de paiement de Thomas Couture, peintre d'histoire et professeur qui a ouvert son atelier où Meurent travaillait comme modèle. En même temps on trouve une certaine « Louise Meuran » dans le carnet à dessin d'Edouard Manet, en 1862 (Seibert 52): elle a travaillé pour Manet de 1862 à 1875. Elle a également visité les Etats-Unis pendant cette période. De retour avant 1872, elle s'est installée à Asnières avec sa mère (Lehmbeck 262). Elle gagnait donc sa vie officiellement à partir de l'âge de dix-

sept ans et, en plus des peintres mentionnés, elle servait de modèle pour Henri de Toulouse-Lautrec, Alfred Stevens et Norbert Goenette. Après avoir passé quatorze ans comme modèle elle a décidé de s'essayer elle-même comme peintre. En 1875 elle a commencé à prendre les cours de peinture à l'Académie Julian, ensuite avec le peintre Étienne Leroy. En 1876 le Salon a accepté son autoportrait et, en 1879 *Une bourgeoise de Nuremberg au XVI^e siècle* (les deux tableaux disparus aujourd'hui). En 1885 elle a exposé *Le jour des rameaux* (Fig. 3), le seul tableau qui nous reste d'elle, conservé à Colombes (Friedrich 302).

Il faut dire qu'à cette époque peu de femmes pouvaient vivre indépendamment avec succès. La domesticité et le mariage étaient une attente sociale et elles n'avaient pas beaucoup d'accès à la sphère publique. La bourgeoise, officiellement exclue du monde politique et professionnel, était ainsi chargée des responsabilités d'épouse et de mère. Une fois mariée, la famille constituait son univers. Ces stéréotypes par rapport à l'incapacité civile, professionnelle et sociale des femmes venaient de la philosophie de certains écrivains populaires du XVIII^e siècle (Broud 217). Selon Julien-Joseph Virey la femme « lived not for herself alone but for the multiplication of the species, in conjunction with man » (McMillan 5). Tamar Garb présente l'explication du point de vue biologique d'Henry de Varigny qui, dans la *Grande Encyclopédie*, annonce que c'est « biology that determined women's developed sensibilité in contrast to men's advanced intellectual capacities » (Garb, *L'art féminin* 217).

La femme et la famille

La vie sociale de la femme du XIX^e siècle était donc celle de sa famille. Les mères, les sœurs et les cousines composaient sa société. Dans *Deux sœurs*, un livre qui traite

les destins artistiques de Christine et Yvonne Lerolle, modèles de Renoir, Dominique Bona décrit plusieurs bourgeoises mariées de cette époque. Sans exception elles s'occupaient de leurs foyers, de leurs maris, des besoins de ces derniers et de leurs enfants. Simone de Beauvoir va jusqu'à appeler la femme « le deuxième sexe » dans son célèbre livre de 1949 où elle analyse la position de la femme du XIX^e siècle du point de vue non seulement biologique et psychanalytique, mais aussi historique: « Pendant tout le XIX^e siècle, la jurisprudence ne fait que renforcer les rigueurs du code, privant entre autres la femme du tout droit d'aliénation. » (189) La femme mariée, perçue comme l'épouse et la productrice des enfants, se trouvait dans une situation paradoxale:

C'est l'homme qui fixe le domicile conjugal, il a sur les enfants plus de droits que la mère; et – sauf au cas où la femme dirige une entreprise commerciale – son autorisation est nécessaire pour qu'elle puisse s'obliger. La puissance maritale s'exerce avec rigueur à la fois sur la personne de l'épouse et sur ses biens. (191)

Quant au divorce, aboli en 1826 et rétabli en 1884, il était très difficile de l'obtenir, surtout pour les femmes (190). Dominique Bona, dans *Deux sœurs*, nous raconte qu'une des tantes d'Yvonne et Christine Lerolle, Marie, une excellente musicienne, avait une « voix rossignole » (231). Autant qu'elle aimait la musique, son mari la détestait. Il était ennuyeux, indifférent et n'a jamais essayé de comprendre sa femme et les raisons de sa dépression (236). Marie l'a quitté, ne pouvant plus supporter cette vie conjugale sans amour. Elle s'est ensuite trouvé un amant, s'est installée avec lui dans un appartement et voici la réaction de la société:

Toutes les portes se ferment. Femme divorcée, Marie devient une pestiférée. On ne l'invite plus. On ne lui écrit plus. On ne lui rend plus

visite. Et on évite de prononcer son nom en famille. Elle ne verra plus les deux nièces qu'elle adorait: un trop mauvais exemple pour ces deux jeunes femmes, à peines mariées, si elles avaient l'idée de lui ressembler... (241)

En ce qui concerne Victorine Meurent, elle est restée célibataire et sans enfants. D'un côté sa situation était plus favorable: « ... la femme célibataire jouit de la plénitude de ses capacités civiles, tandis que le mariage conserve le *mundium*. La femme doit *obéissance* à son mari. » (Beauvoir 189) D'un autre côté, puisque les mœurs de cette époque privilégiaient le mariage, son refus était inacceptable: « Nineteenth-century bourgeois convention recognized only one suitable path for women – marriage and motherhood. Anything else was a failure. » (Higonnet 51) Par exemple, dans ses lettres aux enfants la mère de Berthe Morisot souffrait du fait que Morisot ne cherchait pas d'époux (Friedrich 237). Plus libre juridiquement, la femme célibataire après un certain âge était perçue par la société comme incapable de trouver un époux:

The problems facing a woman who wanted to make her way independently in the world were so great that even a mediocre husband was preferable than none ... A woman unattached to the hearth was a social misfit. (McMillan 58)

En choisissant de rester célibataire, Victorine Meurent, une fille d'ouvriers, un modèle, une artiste indépendante, était plutôt marginale dans cette société. Son statut social peu commun a intéressé plusieurs écrivains et chercheurs, y compris ses contemporains. Presque tous d'entre eux l'ont présentée comme alcoolique, dégradée, prostituée et quelqu'un qui n'avait pas de succès comme peintre ou musicien. Henri Perruchot, par exemple, la décrit ainsi: « In short, Victorine had neither work nor money ... she could not arrest her inevitable decline ... she tried to earn a little money

... she drank ... She vanished, leaving no further trace. » (262) Otto Friedrich résume sa vie d'une manière encore plus triste:

...Victorine soon drifted into fairly open prostitution...she was sick in a hospital, but in the fall somebody spotted her near Odéon, "a broken, wizened, dried up old woman" according to one account, "wearing espadrilles and playing guitar." (303)

En fait ce ne sont que des légendes. L'historienne d'art Eunice Lipton a fait ses propres recherches biographiques pour écrire un livre qui s'appelle *Alias Olympia*. Elle s'est déplacée à Paris, y a passé plusieurs mois et a découvert que Meurent a vécu jusqu'à l'âge de quatre-vingt-trois ans. En 1903 elle est devenue membre de la Société des Artistes Français et elle a reçu des secours de cette société en 1909 et pendant la Première Guerre mondiale. Elle a exposé ses tableaux six fois au Salon; la dernière fois en 1904 avec une étude intitulée *Le chat à la guêpe* (Lipton 57).

Cette découverte n'est pas sans importance car la Société des Artistes Français, comme le Salon, montrent une respectabilité qui n'a rien avoir avec une femme qui court les rues. En 1663 le Salon de l'Académie Royale des Beaux-arts a commencé des expositions annuelles; les œuvres exposées devaient être agréées par l'Académie. Ensuite, après la Révolution, le Salon a pris le nom du « Salon de peinture et de sculpture »; il est devenu plus libéral et a ouvert ses portes aux peintres de toutes origines. Pendant la Restauration il a repris son premier nom; ensuite, pendant la deuxième République il est redevenu le « Salon de peinture et de sculpture » jusqu'en 1880 où il était nommé « Salon des Artistes Français ». D'abord il avait lieu au Louvre, ensuite, au Palais de l'Industrie et, enfin, au Grand Palais. La Société des Artistes Français était créée en 1880, par Jules Ferry, ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts. Tous les artistes qui ont exposé une ou

plusieurs fois au Salon étaient invités à devenir membres. Cette société avait le but de gérer les expositions annuelles du Salon. Auparavant ce rôle appartenait à l'Etat. Comme le dit Otto Friedrich, il est difficile d'apprécier le rôle du Salon aujourd'hui mais à l'époque « it was supreme » (Friedrich 15). En 1883 il a refusé 3000 d'œuvres parmi 5000 présentés ce qui montre que le Salon était très sélectif. Ainsi, il jouait un rôle important dans la vie des artistes et il était sans doute prestigieux d'en être membre. Les femmes n'étaient pas nombreuses parmi les exposants et les membres de la Société et Victorine Meurent était parmi elles.

Il est donc douteux qu'elle soit « alcoolique » et « dégradée », comme elle a été décrite par Perruchot et Friedrich. De plus, Eunice Lipton a trouvé son certificat de décès, issu à Colombes, où Meurent avait passé les vingt dernières années de sa vie en continuant à peindre et à donner des leçons de guitare (Lipton 164-168).

La femme et l'éducation

Puisque les femmes étaient vouées au mariage et non à l'apprentissage du métier, leur éducation différait de celle des garçons. L'éducation des filles dans les familles plus ou moins aisées ne préoccupait pas beaucoup leurs parents. Cet enseignement se réalisait à la maison, avec une gouvernante, au couvent ou aux pensionnats; dans tous les cas c'était l'éducation religieuse. Françoise Mayer évoque Victor Duruy qui a dit que les jeunes filles de cette époque étaient élevées « sur les genoux de l'Eglise »:

Cette formule ... signifie beaucoup moins la présence de la plupart des jeunes filles dans des établissements tenus par des religieuses, que le caractère religieux de tout ce qui enveloppe ces jeunes filles, quel que soit le type d'éducation reçue. (Mayer 15)

Ce qu'on apprenait aux filles était différent de l'éducation classique des garçons. L'enseignement rudimentaire des filles comprenait le calcul, la lecture mais, encore plus important, les principes moraux et le catéchisme pour se préparer à la vie d'épouse. En dehors de ces matières, nous trouvons « les arts d'agrément », comme le dessin, la musique et la broderie. Françoise Mayer remarque que non seulement les filles étaient séparées des garçons dans l'éducation, mais ce système connaissait une autre « ségrégation ». Si les couvents accueillaient deux classes sociales différentes, ils faisaient attention d'enseigner l'art et la littérature aux filles des familles plus aisées et les travaux d'aiguille aux filles des classes populaires (Mayer 9). Le latin, le grec ou les sciences étaient aussi enseignés aux petites bourgeoises mais sans entrer en détail (McMillan 58).

En ce qui concerne les filles de la classe populaire, à part les couvents, elles restaient souvent sans instruction jusqu'à la création de l'enseignement primaire féminin mais, comme remarque McMillan, « ...no element of compulsion was added to insure that the law was applied » (McMillan 59). Selon l'auteur, la situation s'est améliorée après l'année 1850, quand la loi Falloux a rendu obligatoire la création des écoles pour les filles dans toute commune avec une population de plus de 800 habitants (59). En 1867 la loi Duruy a réduit ce nombre à 500. Quant à l'enseignement dans ces écoles, il n'a pas vraiment évolué:

Le programme obligatoire comprend l'apprentissage de la lecture, de a fin l'écriture, des rudiments du calcul, une éducation morale et religieuse et pour les filles, les travaux d'aiguille. (Histoire de l'éducation des filles en France, n.p.)

La même année Duruy, le ministre d'Education, a créé des cours secondaires féminins publics. En 1880 la loi Camille Sée a établi l'enseignement secondaire laïque public;

il durait 5 ans, n'enseignait ni latin ni grec et ne préparait pas les filles pour l'entrée à l'université (McMillan 59). Mona Ozouf, une philosophe et historienne dans son œuvre *L'Ecole, l'Eglise et la République* montre le débat autour de la création des lycées de jeunes filles. Les journaux radicaux ont appelé ce projet « la fin d'un sexe » et « l'enseignement inutile et odieux » (Ouzof 106). Bien sûr la majorité des jeunes filles des classes populaires ne profitaient pas de ces changements car elles devaient toujours travailler; cette loi avait du sens pour les bourgeoises qui avaient plus de temps libre et pouvaient se permettre de faire les études.

Le baccalauréat féminin a été créé seulement en 1919. Ainsi, les jeunes filles n'avaient pas accès aux études supérieures et ce fait reflète tout à fait la présence quasi non existante des femmes parmi les ingénieurs, médecins et avocats (McMillan 60). Malgré le manque de formation professionnelle, les bourgeoises étaient actives en faisant la charité. Les représentantes de la petite bourgeoisie participaient activement aux affaires familiales ou étaient simplement très occupées à la maison. En parlant de la mère de Camille Claudel, par exemple, Odile Ayral-Clause accentue le fait que les bourgeoises n'avaient pas énormément de distractions dans leur vie:

Like many middle-class French women of this era, Louise Athanaïse had a sense of duty, which pushed her to keep busy all day long in the house or in the garden, and to seek no frivolous forms of entertainment. (Ayral-Clause 111)

Le XIXe siècle a pourtant donné la naissance à des écrivaines célèbres, comme George Sand et Daniel Stern, des femmes qui ont publié sous un nom masculin (Woolf 52). En ce qui concerne la peinture professionnelle, dont nous parlerons aux chapitres II et III de cette recherche, les femmes de la classe ouvrière, comme Meurent, servaient souvent de modèle.

A la campagne les paysannes travaillaient à partir de l'âge de dix ans, d'abord pour aider leurs parents, ensuite leur mari. Quant à l'ouvrière dans le milieu urbain c'était « a woman who failed to correspond with the idealised image of « angel of the hearth » (McMillan 110). Elle exerçait les métiers les plus pénibles et mal payés. Comme règle générale, les hommes étaient deux ou trois fois mieux payés que les femmes pour le même travail parce que le salaire des femmes était considéré supplémentaire à celui de son mari (McMillan 114). Les femmes veuves, divorcées ou célibataires, comme Victorine Meurent, par exemple, avaient donc une situation difficile. Rien dans la biographie de Meurent n'indique qu'elle avait été soutenue par un mécène. Sa vie financière était difficile. En 1883, après la mort d'Edouard Manet elle a écrit une lettre à Suzanne Manet, sa femme, en lui demandant de l'aide. Dans cette lettre elle indique qu'elle doit s'occuper de sa mère, incapable de travailler, et qu'elle est confrontée aux difficultés d'ordre financier. Cette lettre se trouve à New York, à la bibliothèque Pierpont Morgan. C'est une longue lettre mais comme c'est un des seuls documents où nous entendons la voix de Meurent elle-même, cela vaut le coup de la citer:

Madame,

Excusez-moi, je vous en prie, si je viens aujourd'hui raviver votre douleur en vous entretenant de cet excellent et si regretté Monsieur Manet.

Vous savez sans aucun doute que j'ai posé pour une grande partie de ses tableaux, notamment pour l'Olympia, son chef-d'œuvre. M. Manet me portait beaucoup d'intérêt, et disait souvent que s'il vendait ses tableaux il me réserverait une gratification. J'étais toute jeune alors et insouciante ... je partis pour l'Amérique.

Quand je revins, M. Manet qui avait vendu un grand nombre de ses tableaux à M. Faure, me dit qu'il me réservait quelque chose; je refusai, en le remerciant vivement et en ajoutant que lorsque je ne pourrais plus poser je lui rappellerais sa promesse.

Ce temps-là est venu bien plus tôt que ne pensais; la dernière fois que je vis M. Manet il me promit de s'occuper de moi pour me faire entrer comme ouvreuse dans un théâtre, ajoutant qu'il me donnerait mon cautionnement... Vous savez le reste et quelle rapide maladie l'a ravi à votre affection.

Certes, j'étais bien décidée à ne jamais vous importuner en vous rappelant cette promesse mais le malheur a fondu sur moi: je ne puis plus poser, j'ai complètement à ma charge ma vieille mère tout à fait incapable de travail, et pour comble, un accident arrivé à la main droite, (un doigt cassé.) me prive pour plusieurs mois de toute espèce d'occupation et de travail.

C'est cette situation désespérée, Madame, qui me détermine à vous rappeler la bonne promesse de M. Manet. M. Leenhoff et M. Gustave Manet peuvent vous dire que M. Manet avait certainement l'intention de me venir en aide; si, dans mon malheur, et en souvenir de lui, vous avez la bonne pensée de vous intéresser à mon sort et de vous faire quelque chose pour moi, comptez Madame, sur ma profonde reconnaissance.

Veillez agréer, Madame, l'expression de mes sentiments les plus respectueux, et les plus dévoués.

Victorine Meurent

D'abord cette lettre montre qu'elle n'est pas illettrée pour quelqu'un qui n'a pas reçu d'éducation. En même temps, le manuscrit est écrit d'une autre main que la sienne ce qui implique qu'elle l'aurait dictée (elle remarque dans cette lettre un doigt cassé) ou qu'elle l'aurait fait écrire par un tiers. De plus, la lettre indique que Meurent était quelqu'un de fière, car auparavant elle n'avait accepté aucune aide de Manet. La lettre montre qu'elle n'était pas payée plus qu'un modèle régulier. Et au lieu de demander de l'argent à Mme Manet, Meurent demande plutôt de l'aide pour trouver du travail. Elle mentionne les noms de Gustave Manet et de Ferdinand Leenhoff, au cas où Suzanne Manet ne croit pas que Manet ait promis d'aider Meurent.

D'après cette lettre il semble que les rapports entre Meurent et Edouard Manet étaient assez proches. Dans le chapitre suivant nous parlerons d'avantage de leurs relations.

Chapitre II

Victorine Meurent, modèle et muse. La femme dans le monde d'art

Les rapports entre le peintre et son modèle, surtout si c'est un modèle féminin, suscitent beaucoup d'intérêt chez les connaisseurs de l'art. Pour les critiques, il existe toujours un lien invisible entre celui qui « regarde » et crée et celle qui est « regardée », qui pose, qui séduit. Les relations entre l'artiste et ses modèles nourrissent l'imagination des écrivains depuis l'Antiquité: rappelons-nous la légende de Pygmalion, tombé amoureux de sa sculpture. Nous trouvons ce sujet au cœur d'innombrables histoires, romans et pièces de théâtre du XIX^e siècle. Danièle Pouban, dans son article « Peintres et modèles (France, XIX^e siècle) », nomme plusieurs reproductions de ces fantasmes: *Le chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, *L'œuvre* de Zola, *Manette Salomon* des frères Goncourt. Ces auteurs empruntent souvent des traits de leurs amis artistes mais leur caractère et leur histoire ne sont pas vraiment réels. La production artistique, les toiles eux-mêmes évoquent les rapports entre l'artiste et son modèle mais il faut quand-même être vigilant pour séparer les fantasmes de la réalité. Pouban remarque:

Correspondances, journaux intimes, autobiographies, toutes ces paroles proférées au plus près des convictions de l'artiste que les mémoires ne s'écrivent sans modèles, normes et incitations sociales; mais ces textes, à la différence des œuvres peintes, échappent à l'emprise des commanditaires, aux règles de l'apprentissage, aux prescriptions de l'Académie, aux attentes des critiques – et laissent moins de place à une lecture subjective. (Pouban 103)

Dans ce chapitre nous essayons de comprendre les rapports entre Edouard Manet et ces deux modèles préférées, Victorine Meurent et Berthe Morisot à travers une

analyse des tableaux et des mémoires de leurs amis. Nous essayerons surtout de comprendre la différence entre la représentation de ces deux femmes. Nous prendrons en contre modèle le destin brisé de Camille Claudel qui jouait un rôle semblable de modèle et artiste par rapport à Rodin.

Il existe quelques versions différentes de la première rencontre de Manet et Meurent. Certains historiens affirment qu'ils se sont rencontrés au Palais de Justice (Hamilton 16) et d'autres dans la rue. Théodore Duret dit que Manet était impressionné par « her singular appearance and her decided air » (Tinterow and Loyrette 400). Il y a aussi ceux qui acceptent que si elle posait pour le peintre Thomas Couture, qui était ami avec Manet, ils ont dû se rencontrer dans son atelier (Seibert 52). Enfin, cela aurait pu arriver dans un autre atelier, par exemple celui d'Alfred Stevens, un peintre belge qui, lui aussi, se servait de Meurent comme modèle pour ces deux versions du *Sphinx parisien* (Fig. 22, 23). En tous les cas, le nom « Louise Meuran », suivi d'une adresse (17, rue Maître-Albert), apparaît dans le cahier de Manet vers 1862 (Seibert 52).

Le premier tableau de Manet avec Meurent est *La chanteuse des rues* (Fig. 4) (Hamilton 38). La légende dit que Manet cherchait un modèle pouvant incarner ce sujet. Il a rencontré une jeune fille dans la rue, la guitare sur l'épaule, qui mangeait des cerises; il lui a demandé de poser pour lui et après sa réponse négative il a dit à son ami: « Si elle ne veut pas, j'ai Victorine » (Friedrich 10). Donc il avait déjà rencontré Meurent qu'il voulait employer comme modèle. Ainsi, en 1862, elle a commencé à poser pour le peintre. La même année, passionné par l'Espagne, ses traditions, son art et surtout Goya (Hamilton 39-42), Manet a peint *Mlle V. en costume d'espada* (Fig. 5), où Meurent, portant des vêtements masculins, tend dans sa main une épée. En 1863 Meurent a posé pour le fameux *Le déjeuner sur l'herbe* qui

représente deux dandys avec une femme à leur côté et une autre, un peu plus loin. Un des hommes raconte une histoire, son compagnon l'écoute et leur amie regarde le spectateur avec un peu de curiosité et d'intérêt, comme si elle nous observe elle-même. Il est intéressant de remarquer que sur ce tableau seul le visage ressemble à Meurent (Tinterow and Loyrette 402). Le corps du modèle nu appartient à sa femme, Suzanne Leenhoff (Daix 197). Après avoir peint le tableau, Manet a effacé son visage et l'a remplacé par celui de Meurent. Nous pouvons l'expliquer par le fait qu'il s'était marié avec Suzanne Leenhoff la même année et Manet, bourgeois, n'aurait pas osé montrer le corps nu de sa femme au public. Néanmoins, cette œuvre, exposée au Salon, a fait un si grand scandale que le prochain tableau, que Manet a peint en 1863, a dû attendre deux ans avant d'être exposé. Le scandale était suscité par le fait que les deux hommes sont entièrement habillés et les femmes sont nues. La brutalité du sujet n'était pas la seule raison de l'indignation du public. Manet que les critiques considéraient comme un des Impressionnistes (il disait qu'il ne leur appartenait pas), a décidé de rejeter les canons de la peinture académique classique. La nature autour des quatre personnages semble fictive, le corps de la femme au premier plan montre plein de défauts; sa beauté est charnelle et non idéalisée. Elle dirige un regard droit et calme vers le spectateur, comme si elle n'a pas du tout honte d'être déshabillée avec ses deux compagnons. Le sujet du tableau, en effet, est classique, Manet a donné la version moderne du *Concert champêtre* de Titien mais la manière dont il l'a fait, avec les messieurs modernes au premier plan, était scandaleuse pour cette époque (Tinterow and Loyrette 401).

En 1865 le public a pu voir *Olympia*, un tableau avec un autre sujet classique (*Venus d'Urbain* également de Titien) peint de la même manière ignorante toutes les règles de la peinture académique. Ce chef-d'œuvre est aujourd'hui considéré comme

marquant le début de l'art moderne (Friedrich 22). A l'époque, cette œuvre ne suscitait pas tant d'admiration qu'aujourd'hui. *Olympia* représente une courtisane nue, allongée sur le lit, qui reçoit les fleurs d'un admirateur, apportées par sa servante. Les seuls vêtements qu'elle porte sont le ruban de velours noir et une mule sur son pied, qui signifiant l'appartenance d'Olympia au demi-monde (Buliet 7). Cette courtisane ne représente pas le personnage mythologique ou biblique, elle vient de la rue et c'était peut-être le plus choquant à cette époque. La nouvelle mode de peindre les passages brusques du blanc au noir est aussi présente mais c'est encore le sujet et surtout la maigreur de Meurent, son regard calme et assuré et sa position insolente qui ont provoqué un autre scandale. Le public était enragé, certains voulaient même percer le tableau avec leurs parapluies et l'administration du Salon a dû le positionner beaucoup plus haut (Friedrich 23).

Un autre tableau qu'il faut noter dans ce travail est *Le chemin de fer* (Fig. 6). Manet a réalisé ce tableau après le retour de Meurent d'Amérique (malheureusement nous ne savons rien de son voyage), vers 1872. Il paraît que c'était son dernier portrait d'elle. Les critiques comparent souvent ce tableau avec *Olympia*, à cause du même modèle, bien sûr, mais surtout à cause de leurs contrastes. Meurent est vêtue d'une robe bleue à la mode, à côté d'une petite fille qui regarde les trains passer. Nous ne voyons pas son visage, comme si cette fille ne jouait pas de grand rôle pour le sujet, et quand même elle est là, comme si c'était la fille de Meurent. Manet voulait peut-être représenter Meurent différemment cette fois, comme si elle était devenue mère. A la place du chat noir que nous voyons dans *Olympia*, Meurent tient un petit chiot endormi sur les genoux. Elle est aussi calme et assurée, mais elle semble plus mature.

Enfin, Manet a créé *Portrait de Victorine Meurent* (Figure 7), le seul tableau où elle n'est pas déguisée. Selon Tinterow et Loyrette, Meurent porte ses propres habits et même le titre du tableau indique ses nom et prénom et rien de plus. Ce portrait est simple ; il représente que la tête et les épaules de Meurent, mais c'est grâce à cela que nous voyons clairement son visage, la rousseur de ses cheveux et les cils transparents. En analysant ce tableau les historiens d'art disent que son petit format était utilisé pour les amis proches et non pas pour les tableaux ambitieux (Tinterow and Loyrette 400). C'était probablement un cadeau que Manet a offert à Meurent, comme il a fait avec *Le Bouquet des Violettes* qu'il a offert à Berthe Morisot.

Ils étaient donc amis et avaient des relations professionnelles mais la nudité scandaleuse de Meurent dans *Olympia* et *Le Déjeuner sur l'herbe* a provoqué plusieurs rumeurs concernant leurs relations: « As an official artist's model she [Meurent] automatically occupied a dubious position, for models at the time were often considered social outcasts, even labeled prostitutes... » (Kessler 473) Les critiques acceptaient que le modèle qui posait nu couchait avec l'artiste. Aujourd'hui nous savons que Meurent a posé nue uniquement pour un tableau, *Olympia*, et rien n'indique qu'elle était l'amante de Manet. De plus, Otto Friedrich remarque à propos de la classe sociale de Manet et de ses restrictions:

French bourgeoisie of the nineteenth century was ridden with taboos and repressions, that Manet seems to have been quite inhibited, that he lived under the watchful eye of his mother, and that he had just recently become married... (Friedrich 22-23)

Nous ne trouvons pas de lettres ni d'écrits expliquant directement leurs relations, mais il semble qu'elles étaient amicales et professionnelles. Dans sa lettre à Suzanne Manet

Meurent mentionne que Manet avait promis de lui aider; il semble qu'ils étaient donc des amis proches. Mais il faut dire que Meurent n'était pas la seule favorite du peintre: Berthe Morisot, elle aussi était considérée comme sa muse.

Berthe Morisot, une des fondatrices de l'Impressionnisme, est, selon David Haziot, «un cas rare en France d'épanouissement d'un génie féminin au XIX^e siècle dans un art majeur » (Haziot 54). Née en 1841 à Bourges, elle était la troisième fille d'un préfet. A l'âge de seize ans elle a commencé à prendre les cours de peinture avec sa sœur Edma, âgée de dix-huit ans; l'idée appartenait à leur mère.

Morisot et Manet se sont rencontrés en 1868 au Musée du Louvre lorsque Morisot copiait les chefs-d'œuvre des Grands Masters avec sa sœur; c'était Fantin-Latour qui les a présentés (Higonnet 46). Manet à cette époque était déjà marié avec Suzanne Leenhoff; il était reconnu comme peintre et Morisot avait plein d'admiration pour lui (Kessler 473). Elle, en même temps, n'entendait pas assez souvent de louanges de sa part, même si elle en avait envie (Friedrich 85). Dans une lettre à Edma elle raconte la réaction de Manet par rapport à sa *Vue du petit port de Lorient* (Fig. 8): « Depuis qu'on m'a annoncé que, sans m'en douter, j'avais fait chef des chefs-d'œuvre à Lorient, je reste ébahie devant et ne me sens plus capable de rien. » Ensuite, heureuse d'entendre les éloges de Manet, Morisot lui a offert ce tableau (Bona, Berthe Morisot 133) Quant à lui, de neuf ans de plus âgé que Morisot, il avouait que « he learned as much from her, as she did from him. That was hard for him to accept... » (Friedrich 85). Dans ses lettres il n'explique pas précisément ce qu'il a appris, mais nous trouvons son admiration pour les deux sœurs dans une lettre à Fantin-Latour:

Je suis de votre avis: les demoiselles Morisot sont charmantes. C'est fâcheux qu'elles ne soient pas des hommes. Cependant, elles

pourraient, comme femmes, servir la cause de la peinture en épousant chacune un académicien et en mettant la discord dans le camp de ces gâteux. (Citée par Vitoux dans *Voir Manet* 215)

La correspondance de Manet et de Morisot nous indique donc qu'ils les admiraient comme artistes; quant à la question d'amour entre eux, elle hante toujours leur histoire.

Manet, selon ses amis, savait comment parler aux femmes; il avait une réputation de Don Juan. « He makes love the way one eats a dish of ice cream » a dit Tabarrant (Friedrich 101). Il est, pourtant, difficile à imaginer ces deux artistes en tant qu'amants. Comme nous l'avons mentionné, Manet vivait chez ses parents. De plus, il était récemment marié; quant à Morisot, elle était toujours chaperonnée par sa mère (Haziot 57). Un des biographes de Manet, Henry Perruchot, attribuait un caractère sexuel à tous les rapports entre Manet et ses modèles:

Manet was heedlessly enjoying the more or less loose women, those fugitive figures, who happened to cross his path as a painter and man above town. Love for him was the wanton pleasure of a moment.
(Perruchot 165)

Mais même lui, il dit qu'il y avait des barrières « of conventionality and respectability » (Perruchot 165). Quant aux sentiments, presque tous les historiens qui traitent cette question ont trouvé que les onze portraits de Morisot que Manet a réalisés montrent tous un amour profond et tendre.

Nous pouvons voir son attitude dès le premier tableau, *Le Balcon* (Fig. 9). Parmi les quatre personnages (dont un est tout au fond; nous le voyons à peine), seul le visage de Morisot attire notre attention. Ce joli visage avec des yeux marron et regard intense est intelligent et énigmatique. Elle regarde à côté, comme si elle était

dans son propre monde loin de ses deux compagnes (peintre Antoine Guillemet et Fanny Claus, musicienne). En plus, leurs visages semblent inachevés, comme si Manet a décidé de ne pas terminer son tableau. En effet, puisque ils se plaignaient de rester debout pendant qu'ils posaient pour Manet, il a dit qu'il n'y avait plus rien à rajouter (Friedrich 82). Il est évident que pour lui le personnage le plus important du tableau était Morisot elle-même: elle est parfaite. Les critiques comme Haziot disent qu'elle a l'air d'une vraie femme fatale (Haziot 73). Une autre représentation de Morisot, *Repos* (Fig. 10), de 1870, montre la jeune femme qui repose sur un canapé. Nous voyons la même couleur blanche de sa robe, les mêmes yeux marron, le même regard hors champ, le même air mystérieux.

Ensuite, en 1872, Manet a peint trois portraits de Morisot: *Berthe Morisot au bouquet de Violettes* (Fig. 11), *Berthe Morisot à l'éventail* (Fig. 12) et *La femme au soulier rose* (Fig. 13). Dans ces tableaux Morisot, vêtue de noir, a l'air d'une aristocrate énigmatique et charmante. Après l'avoir peinte avec le bouquet de violettes, un portrait, considéré comme une déclaration d'amour par certains critiques (Haziot 74), Manet a créé un tout petit tableau avec des violettes et un éventail (Fig. 14), qu'il a dédié à Morisot et le lui a offert. Son autre portrait, *Berthe Morisot étendue* (Fig. 15), créé en 1873, est une autre énigme. Morisot est allongée sur le canapé. Elle regarde le peintre, montrant sa confiance totale et, selon certains historiens, un moment d'intimité entre eux. Enfin, *Portrait de Berthe Morisot à l'éventail* (Fig. 16), le dernier portrait fait par Manet, montre la bague de fiançailles (ou de mariage) de Morisot; elle va bientôt épouser Eugène, le frère de Manet, ou elle l'a déjà fait. Ainsi leur romance, s'il y en avait un, prend fin.

La différence entre les portraits de Morisot et de Meurent est, en effet, assez frappante. Manet n'aurait jamais peint Morisot nue; Meurent, avec son corps grêle de

« fille » et son regard insolant, était parfaite. Il n'aurait pas pu trouver de meilleur modèle pour ses scandaleux tableaux. Manet, qui a provoqué beaucoup d'agitation avec son *Déjeuner sur l'herbe*, a consciemment exposé une caricature de la peinture classique. En choisissant Meurent pour cette moquerie, elle a subi la critique autant que modèle. C'est peut-être, pourquoi elle a réclamé une « gratification » de Madame Manet.

Les endroits où Manet a peint Meurent sont plus variés que ceux qu'il a choisis pour peindre Morisot. Meurent, la fille d'ouvriers, est représentée dehors dans plusieurs tableaux (dans la forêt, dans la rue, en mangeant les cerises, à cote de la gare); tandis que Morisot est toujours à la maison. Morisot, en effet, reste une vraie bourgeoise pour Manet. Elle ne se promène pas toute seule dans la rue; elle appartient au foyer et même son balcon, avec la lumière naturelle, fait partie de l'appartement parisien.

Les vêtements de Morisot sont toujours impeccables; de jolies robes que les bourgeoises portaient chez elles, blanches ou noires. Nous ne voyons que ces deux couleurs classiques (Kessler 475). Meurent est soit nue, soit déguisée: elle porte un costume de matador, des robes riches des bourgeoises (alors qu'elle ne l'était pas). Dans la *Chanteuse des rues* elle est vêtue de vêtements humbles et elle montre son jupon blanc. Pour une fois elle appartient au monde qu'elle représente dans le tableau. Pendant des années Meurent incarnait les idées de Manet, et c'était son rôle, en effet, puisqu'elle était modèle. Quant à Morisot, » elle était elle-même le sujet du tableau. Otto Friedrich cite « one contemporary observer »: « When he paints Victorine, he paints her as a beautiful object, but when he paints Morisot, he paints her with love and tenderness » (Friedrich 104). Ce que nous voyons dans ses portraits de Morisot, c'est un amour qui n'a pas pu consommer. Aussi, Meurent et Morisot appartenaient à

deux classes sociales opposées et leurs portraits nous le montrent. Ces deux femmes qui avaient si peu en commun, à part le fait qu'elles étaient peintres et posaient pour Manet, partagent un trait: elles représentent sa classe sociale dans la peinture de Manet. Meurent, nue et « accessible », mangeant des cerises en marchant, se promenant non accompagnée, appartient à la rue tandis que Morisot est inséparable de la bourgeoisie parisienne.

Il ne faut pas tout de même oublier que Morisot était peintre, elle aussi, et bien avant leur première rencontre. Pourquoi donc Manet ne l'a-t-il jamais peinte avec ses pinceaux, comme il l'a fait dans le cas d'Eva Gonzalès (Fig. 43) ? Nous pouvons l'expliquer par le fait qu'Eva avait dix-sept ans de moins que Manet et elle aussi était son élève. Manet ne voyait pas Eva comme une concurrente, tandis que Morisot était une artiste développée et mature, avec sa propre vision et son style, même si Manet intervenait parfois pour « corriger » ses tableaux. Elle ne dépendait pas de Manet. Selon Marni Kessler, en peignant ses innombrables portraits, Manet a créé son propre espace pour Morisot; il en a exprimé sa vision. Kessler affirme que son érotisation de Morisot et sa décision de la représenter en bourgeoise désoccupée servent à souligner qu'elle était, en effet, bourgeoise et son rôle n'était pas dans le domaine artistique mais à la maison (Kessler 478). Il ne faut pas oublier que Morisot était inactive pendant des heures pour que Manet puisse la peindre; onze portraits lui ont privé du temps pour poursuivre sa propre peinture (475). Enfin, comme dit Kessler, l'« intervention » de Manet dans les tableaux de Morisot, comme il a fait dans *La lecture* (Fig.17), peut être considérée plus pernicieuse qu'une simple « collaboration artistique »: « The detection of another artist's hand, especially in the work of a woman artist, could be grounds for rejection at the Salon... » (Kessler 476) Nous ne pouvons pas être sûrs que Manet faisait les changements pour empêcher le tableau de

Morisot d'être accepté au Salon. Surement cela aurait été trop cruel de sa part. Ainsi, bien que nous sachions que plus tard il respectait et admirait Morisot autant qu'artiste, nous pouvons toujours poser cette question sur sa représentation de Morisot comme bourgeoise. Il ne semble pas lui accorder cette liberté d'artiste professionnelle qu'elle désirait.

Quant à Morisot elle ne tolérait pas ses blagues et ne supportait pas sa critique. De plus, elle était jalouse d'Eva Gonzalès, et ne le cachait même pas:

Manet lectures me, and holds up that eternal Mademoiselle Gonzalès as an example; she has poise, perseverance, she is able to carry an undertaking to a successful issue, whereas I am not capable of anything. (Kessler 479)

Morisot, en effet, était dévouée à la peinture et ne pouvait pas imaginer une vie sans elle. Frustrée, enragée, elle déchirait souvent ses tableaux. Parmi ses œuvres il existe trois autoportraits qu'elle a réalisés en 1885 (Fig. 18, 19, 20); il faut dire qu'elle se voyait tout à fait différemment de comment Manet la présentait. Dans son *Autoportrait avec Julie*, elle est mère avec son enfant, elle donne l'impression d'avoir confiance en elle-même (Fig. 19); dans son autre *Autoportrait* (Fig. 18) de 1885 elle tient les pinceaux; elle est artiste et non une bourgeoise étendue sur le canapé. Enfin, son troisième autoportrait (Fig. 20) ne reflète aucun érotisme non plus. Morisot regarde le spectateur avec un air triste et indécis. Sa sœur Edma, qui était sa meilleure amie et sa fidèle consœur, a peint Morisot lorsqu'elle peignait son tableau, avec des pinceaux et une palette (Fig. 21). Morisot, âgée seulement de vingt ans, paraît sérieuse et surtout concentrée sur le processus de création artistique. Edma a accentué les mains de Morisot, qui produisent. Ce tableau est loin des yeux énigmatiques tant aimés par Manet.

Bien que Morisot ne soit pas élève de Manet, leur histoire est souvent vue comme celle d'un maître mature et d'un jeune apprenti, rappelons-nous que Morisot s'attendait à des compliments de lui sur sa peinture. Ce rapport d'attraction entre artistes et apprenties bourgeoises se voit aussi dans le cas de Rodin, le génie de sculpture française et Camille Claudel, elle-même sculptrice talentueuse, qui était également sa muse.

Rodin a exécuté plusieurs portraits de Claudel, dont les plus connus sont *Camille aux cheveux courts* (Fig. 24) (son premier portrait par Rodin) et *Tête de Camille Claudel coiffée d'un bonnet* (Fig. 25). Rodin, en effet, était fasciné par son joli visage, il a ensuite créé des autres portraits: *Masque de Camille Claudel et main gauche de Pierre de Wissant* (Fig. 26), *L'Adieu* (Fig. 27) et *L'Aurore* (Fig. 28). La Claudel qu'il voit et qu'il nous montre est une jeune femme avec de grands yeux intelligents; son portrait « aux cheveux courts » exprime beaucoup de tristesse et méfiance.

Camille Claudel est née en 1864 à Fère-en-Tardenois, un petit village dans l'Aisne et elle a passé son enfance à Villeneuve-sur-Fère. Elle était l'aînée de trois enfants. Dans sa famille, appartenant à la moyenne bourgeoisie, il y avait deux autres enfants: Paul (qui a ensuite joué un rôle important dans la vie de Claudel) et Louise, la cadette (Ayrat-Clause 13). Claudel, dès un jeune âge, a montré à un vrai talent pour la sculpture, en passant tout son temps avec l'argile. Paul, quant à lui, montrait aussi des capacités extraordinaires pour l'écriture; en 1881 la famille a décidé de déménager à Paris pour que leurs deux enfants aînés puissent continuer leurs études. Paul a été inscrit au lycée Louis-le-Grand et Claudel – dans l'Académie Colarossi. Elle avait à cette époque dix-sept ans et louait un atelier avec d'autres jeunes étudiantes à Paris; elles partageaient les modèles et d'autres dépenses pour

l'atelier (Ayrat-Clouse 19-47). En 1882 Claudel a rencontré Rodin, alors un sculpteur renommé, entouré de gloire et elle est devenue sa praticienne. Leur roman a commencé presque dès le début de leur collaboration. Dans ces relations Rodin, vingt-quatre ans de plus âgé de Claudel, était très affectueux, au moins dans ses lettres (Ayrat-Clouse 57-72). Claudel, quant à elle, se tenait d'abord à distance, mais elle l'aimait aussi et ne le cachait pas. Le problème c'est que Rodin vivait avec Rose Beuret, son ancienne compagne et il ne voulait pas l'abandonner, ce qui a dévasté Claudel. Un jour Claudel est tombée enceinte et a dû se faire avorter. Son amour pour Rodin ressemblait de plus en plus à la haine et ils se sont finalement séparés. Pendant des années Rodin aidait Claudel financièrement et en faisant les demandes pour que son œuvre soit financé ou acquis. (Ayrat-Clouse 107-17).

Les travaux de cette période de collaboration avec Rodin reçoivent son influence; les travaux de Rodin sont également inspirés par la présence de Claudel et son amour pour elle (Ayrat-Clouse 84). Morhardt, biographe et critique, témoigne qu'il ne prenait pas de décision importante dans son art sans demander un conseil à Claudel; « he consults her about everything » (Ayrat-Clouse 53). Le meilleur exemple de leur influence réciproque est leurs deux sculptures *Jeune fille à la gerbe* (Fig.31) de Claudel et *Galatée* (Fig.32) de Rodin qui se ressemblent beaucoup par sa sensibilité et douceur.

Un élément majeur partagé par les histoires de Meurent avec Manet et Claudel avec Rodin, c'est la différence de classes qui existait entre l'artiste et sa muse. Rodin était fils d'ouvriers tandis que Claudel, son égérie, appartenait à une famille bourgeoise. Cela était une autre raison pour laquelle il n'a pas quitté Rose, qui était, comme lui, d'origine modeste. Il avait peut-être des doutes à propos de l'avenir

avec Claudel. Quant à Manet, il semble que lui, aussi bourgeois, n'aurait pas eu de liaison sérieuse avec Meurent, une fille d'ouvriers.

Dans tous les cas Manet et Rodin nous montrent l'importance des figures masculines dans la carrière des femmes artistes. Dans le prochain chapitre nous exploreront d'autres facteurs qui y jouaient un rôle.

Chapitre III

Victorine Meurent, artiste oubliée. La carrière artistique des femmes au XIX^e siècle

Avant d'explorer la carrière professionnelle de certaines femmes artistes il faut tout d'abord examiner leur accès au monde de l'art à cette époque. Pour commencer, examinons l'éducation artistique au niveau des cours privés. David Haziot remarque qu'enseigner l'art à cette époque était à la mode: « Comme c'est l'usage, on veut donner l'éducation artistique aux jeunes filles, il ne s'agit bien sûr que d'arts d'agrément. » (Haziot 55) La mère de Berthe Morisot, par exemple, emmenait ses trois filles (âgées de seize, dix-huit et dix-neuf ans) chez un peintre, Chocarne, « qui les assommera d'ennui » (Haziot 55); ensuite elle leur a trouvé un autre professeur (Haziot 55). Yves, l'aînée, a abandonné tout de suite; pour Edma et Berthe la peinture est devenue leur plus grande passion.

Si la peinture était enseignée aux filles par un professeur privé, ce n'est pas pour faire une carrière. C'est peut-être pour cela que les garçons étaient traités différemment chez leurs tuteurs: « If an artist taught aspiring young male painters, he did so in hours carefully distinguished from the hours devoted to his female pupils. » (Higonnet 13) Il faut aussi garder à l'esprit que cette éducation artistique était réservée aux enfants du milieu aisé. Les enfants d'ouvriers comme Victorine Meurent, par exemple, n'avaient pas les moyens d'employer un professeur privé.

Au sujet des établissements qui enseignaient la peinture, Tamar Garb dit que « institutional provision for women artists in late nineteenth-century Paris was far inferior to that which existed for men » (Garb, *L'art féminin* 214). Les écoles privées de ce type ont commencé à accepter les femmes assez tard. L'Académie Colarossi, ouverte aux deux sexes, était fondée en 1870. L'Académie Julian, fondée en 1868, a

ouvert ses portes aux femmes seulement vers 1873 (Noël 3). C'était en effet une des écoles où Meurent prenait les cours de peinture. Marie Bashkirtseff, dont nous parlerons plus tard, a également étudié chez Rodolphe Julian (Fig. 33). Ce qui est intéressant c'est que les frais d'inscription pour les femmes dans cette école étaient « twice those charged for the men » (Borzello 136). En plus, comme le remarque Denise Noel, si le professeur en titre, Tony Robert-Fleury, venait corriger le travail des élèves masculins deux fois par semaine, pour les élèves féminins il le faisait une fois (Noël 4). Nous trouvons le témoignage de Marie Adelaïde-Belloc à propos du prix double et la qualité inférieure de l'enseignement pour les femmes: « M. Julian demands a double fee from women and only gives them in exchange half the teaching received by the men working in his studios. » (Ayrat-Clause 127) En même temps l'Académie Julian avait une préférence: pendant des années c'était la seule école où les femmes pouvaient travailler avec des modèles nus.

Il y avait d'autres écoles et ateliers, comme celle de Charles Chaplin; il paraît que c'était le plus ancien atelier ouvert aux femmes (Garb, Sisters 80). Louise Jopling le mentionne comme le seul qui existait en 1867: « His was the only *atelier* at that time where all the students were women, so that careful mothers could send their daughters there without any complications arising between the sexes. » (Borzello 133) A partir de 1880 Paris a connu un nombre croissant d'écoles privées acceptant les femmes, comme celles de Cogniet, Stevens, Carolus Duran, Bonnat, Boulanger.

Enfin il y avait la fameuse Ecole des beaux-arts de Paris qui, à cette époque, était le plus prestigieux établissement d'enseignement artistique en France. Il ne va pas sans dire que c'était l'école sous le contrôle de l'Etat. En revanche, l'Ecole a été interdite aux femmes jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Quand elle leur a ouvert ses portes en 1897, les étudiants ont organisé un proteste contre la présence des femmes:

Under the pretext of objections to the introduction of stricter discipline, which women's presence had allegedly precipitated, the men banded together and hounded them out of the school with cries of "Down with women". When interviewed by *L'éclair*, the extent of the male students' hostility to women's presence, their resentment at the erosion of their old privileges, the invasion of their space, and especially the potentially increased competition for medals, the winning of which entitled men to military exemption, was revealed. The public was scandalized by lack of hospitality... (Garb, *Sisters of the Brush* 103)

Le monde de l'art était toujours compétitif mais cette réaction des collègues masculins paraît épouvantable aujourd'hui.

Quant à Meurent, elle a commencé à étudier la peinture à un âge assez mûr, après avoir fait une carrière de modèle. Elle a peut-être dû faire des économies pour s'offrir ces cours qui coûtaient assez cher ou bien elle aurait échangé des cours contre le service de modèle. Elle avait à cette époque trente-et-un ans et son premier professeur était le peintre-portraitiste Etienne Leroy. Plus tard elle a pris des cours à l'Académie Julian.

Outre les difficultés de l'enseignement, il y avait également le choix du sujet. Les règles strictes de la société française y jouaient aussi un rôle. Les femmes, contrairement aux hommes, ne pouvaient pas travailler avec des modèles nus, que ce modèle soit homme ou femme: « When the whole figure was required, most ateliers offered the nude for male students only and the draped, fully or partially clothed figure for women. » (Garb, *Sisters* 81) A cet égard Tamar Garb cite Marie Deraismes à propos de la possibilité pour les femmes dans les ateliers de peindre des nus: « One studies the head, the arms, the feet, but rarely the nude torso, and the whole figure is

absolutely prohibited. » (81) Linda Nochlin dans son essai « Why Have There Been No Great Women Artists » explore ce sujet et dit que l'étude du nu était essentielle dans le travail de chaque jeune peintre:

... to the production of any work with pretensions to grandeur ... there could be no great paintings with clothed figures, since costume inevitably destroyed both the temporal universality and the classical idealization required by great art. (Nochlin, Women 158-59)

Pour cet auteur, les femmes privées d'études du nu sont comme des étudiants en médecine privés de l'opportunité de disséquer ou même d'étudier le corps humain (160).

L'exception était l'Académie Julian dont le directeur faisait toujours des changements intelligents pour attirer plus de clients: « He identified a neglected side of art instruction and he provided what was necessary to change it. » (Ayrat-Clause 124) D'abord, en voyant que plusieurs femmes (surtout venues de l'étranger) cherchaient à apprendre la peinture, Rodolphe Julian a créé des classes pour les femmes. Ensuite il a introduit des modèles nus dans ces classes: « [Sa] grande notoriété [...] vient de la qualité de son enseignement d'après le modèle nu, féminin ou masculin. » (Noël 4)

Il y avait aussi une autre restriction, celle de travailler non accompagnée dans un endroit public. La pratique de peindre en plein air existait avant les Impressionnistes, mais plutôt pour faire des esquisses. Vers 1840, avec l'arrivée du nouveau mouvement et ses règles révolutionnaires, il est devenu très à la mode de peindre en dehors de l'atelier. Il ne s'agit pas des paysages à la campagne (car cela ne posait aucun problème pour femmes); en effet nous parlons de la vie moderne urbaine. Les transformations du boulevard Haussmann par exemple (Friedrich 131-

41) ont trouvé leur reflet dans l'art de Camille Pissarro. Claude Monet a consacré une série de tableaux à la Gare Saint-Lazare. Edgar Degas a peint plusieurs scènes de maisons closes (Tinterow and Loyrette 265-93); il était, d'après Otto Friedrich, « a brilliant portraitist of the Parisian prostitute » (Friedrich 180). La femme pouvait-elle peindre ce genre de scène urbaine ? Bien sûr que non, car elle ne pouvait pas circuler librement en ville et cela serait donc considéré comme abominable. Comme le remarque Anne Higonnet, « it would be unthinkable for her [Morisot] to paint a brothel scene » (Higonnet 101). Selon les règles bourgeoises, les parcs et les jardins publics n'étaient pas les meilleurs lieux pour la femme artiste où elle pouvait être non accompagnée et travailler seule. La mère de Berthe et Edma, par exemple, était toujours avec elles chez leurs professeurs et même pendant leurs études au Louvre: « Les deux sœurs allèrent au Louvre copier les maîtres, Le Titien et Véronèse, sous la direction de leur professeur et en présence de leur maman qui brodait. » (Haziot 57)

Ce problème de ne pas être capable de se promener seule en ville est bien décrit dans le *Journal* de Marie Bashkirtseff, une autre femme artiste de cette époque. Marie Bashkirtseff est née en 1858 dans une riche famille noble, d'Ukraine. A l'âge de douze ans, après le divorce de ses parents, elle est partie avec sa mère en Europe et a voyagé en France, en Suisse et en Italie avant de rester vivre à Paris. Bashkirtseff s'intéressait aux langues étrangères (elle parlait couramment l'anglais, le français, le russe et l'italien) et surtout à l'art et à la peinture. Comme Meurent, elle prenait des cours à l'Académie Julian. Elle est morte très jeune, à vingt-cinq ans, de tuberculose. Aujourd'hui Marie Bashkirtseff est connue pour ses opinions féministes. Dans son *Journal* elle observe la femme et son rôle inférieur dans la société française (Higonnet 203). Ces opinions n'étaient pas très populaires à cette époque, surtout dans le milieu

bourgeois. Même à l'Académie Julian, dans les classes de femmes assez émancipées, les regards politiques de Bashkirtseff faisaient rire les autres. Marie Bashkirtseff croyait que cette impossibilité pour la femme de sortir seule était le plus grand obstacle dans la vie d'artiste: « C'est une des grandes raisons pour lesquelles il n'y pas d'artistes femmes. » (Bashkirtseff 260) Voici quelque extraits de son *Jornal*:

Ce que j'envie, c'est la liberté de se promener tout seul, d'aller, de venir, de s'asseoir sur les bancs du jardin des Tuileries et surtout du Luxembourg, de s'arrêter aux vitrines artistiques, d'entrer dans les églises, les musées, de se promener le soir dans les vieilles rues; voilà ce que j'envie et voilà la liberté sans laquelle on ne peut pas devenir un vrai artiste. Vous croyez qu'on profite de ce qu'on voit, quand on est accompagné ou quand, pour aller au Louvre, il faut attendre sa voiture, sa demoiselle de compagnie ou sa famille?

Ah, cré nom d'un chien, c'est alors que je rage d'être femme! – Je vais m'arranger des habits bourgeois et une perruque, je me ferai si laide que je serai libre comme un homme. Voilà la liberté qui me manque et sans laquelle on ne peut arriver sérieusement à quelque chose.

(Bashkirtseff 260)

Cette jeune n'était pas la seule qui sentait que la femme avait besoin de liberté mais elle était une des rares voix de cette époque. Si dans les tableaux des hommes peintre nous voyons toutes sortes d'endroits, du jardin public au bordel, chez les femmes c'est le plus souvent le domicile. Il est aussi intéressant de remarquer que leurs modèles étaient presque toujours femmes elles-mêmes et elles étaient souvent des membres de la famille. Si nous regardons les personnages des tableaux de Berthe Morisot, par exemple, nous voyons toujours sa mère, sa sœur (Fig. 34, Fig. 35), ses

neveux et bien sûr, Julie, sa fille (Fig. 36) (Nochlin 231-43). Mary Cassatt, qui a également peint la femme et sa vie privée, avait comme sujet favori le portrait de la mère et de l'enfant (Fig. 37). L'œuvre d'Eva Gonzalès montre que presque tous ses modèles étaient femmes à l'exception de deux tableaux, *Le Clairon* et *Une loge aux Italiens*, représentant son mari et sa sœur (Fig. 38). Les trois tableaux de Meurent sur lesquels nous avons des renseignements, représentent également trois femmes: son propre autoportrait, *Une bourgeoise de Nuremberg au XVI^e siècle* et enfin le seul tableau d'elle qu'on peut voir aujourd'hui, *Le jour des rameaux*, qui dépeint une jeune fille.

Linda Nochlin, une historienne d'art, a consacré de nombreux ouvrages aux femmes artistes et leur art. Dans son essai « *Eroticism and Female Imagery in Nineteenth-Century Art* » elle traite le manque des sujets érotiques dans les tableaux peints par les femmes. L'auteur caractérise l'érotisme dans l'art de cette époque comme un sujet masculin, avant tout parce que cet art représente si souvent les femmes nues, comme *Le Bain Turque* d'Ingres ou *Paresse et Luxure* de Courbet. Nous voyons rarement des tableaux avec des hommes nus faisant de tels gestes indolents. Elle évoque aussi les Impressionnistes: « It is obvious that there could have been no equivalent of Degas's or Lautrec's realistic and objective brothel scenes painted by women and populated by men... » (Nochlin, *Women* 139) En analysant l'imagerie des tableaux du XIX^e siècle elle conclut que la peinture de cette époque reflète parfaitement bien la réalité, dans le sens que nous ne trouverons jamais de scènes érotiques représentant les jeunes hommes nus, peintes par les femmes. Tout d'abord, même si ces endroits existaient en réalité, ils étaient ouverts uniquement aux hommes donc il est difficile de concevoir leur existence dans l'imaginaire des

femmes de cette époque: « Women were never even permitted to *dream* about such things, much less bring them to life on canvas. » (Nochlin, Women 139)

Un autre obstacle était celui qui empêchait les femmes d'exposer leurs œuvres. Il y avait une grande différence entre peindre « l'art d'agrément » et exposer son œuvre afin de dire à la société rigide: « Je désire exercer une profession, je suis égale aux hommes ». Non seulement cela était mal vu à cette époque; les critiques de l'art n'avaient pas de pitié. Voici ce que Tamar Garb dit à propos de ce sujet dans son article « *L'art au féminin* »:

Any apparent weakness would act as confirmation of the artist's inherent unsuitability to the task, any demonstration of strength and skill would be seen as an abdication of the artist's "femininity" and, therefore, as an unnatural aberration, worthy only of scorn or lamentation. (Garb, *L'art féminin* 215)

En plus, la plupart des petites galeries privées, l'alternative du Salon officiel, n'acceptaient pas les tableaux des femmes peintres (Garb, *L'art féminin* 214). Il restait donc le Salon, qui, il faut être juste, recevait hommes et femmes. Même la nationalité ne jouait aucun rôle (Noël 5). Le Salon, l'exposition annuelle, comme le décrit Denise Noël:

...reste le pivot, autour duquel s'articule la vie artistique. Etre accepté au Salon, recevoir une médaille, être remarqué des critiques et éventuellement de l'Etat qui achèterait l'un de leurs travaux représentait, pour la majorité des peintres, un défi, chaque année renouvelé. (2)

En revanche le Salon refusait la plupart des travaux soumis et son jugement était basé strictement sur les règles de l'art classique (Friedrich 24). Les fameux Gustave

Courbet et Camille Corot ont été rejetés par cette institution plusieurs fois ainsi que les Impressionnistes, comme Degas, Renoir et Manet. Mary Cassatt a également eu ses tableaux rejetés et ainsi rejoint le mouvement Impressionniste. Quant au nombre des femmes participantes, elles étaient 25 sur 180 en 1800 et 67 sur 475 en 1822. En 1835 ce nombre a augmenté à 178 sur 801 (Noël 1). La tendance montre donc le nombre croissant des femmes exposantes même si elles constituaient toujours la minorité. Quant à la récompense au Salon:

...le pourcentage des médaillées extrêmement faible, hommes et femmes confondus: environ 2,5 % seulement des peintres reçoivent une récompense entre 1864 et 1877, et, entre 1878 et 1880, le pourcentage s'établit autour de 1%... En général, les femmes doivent se contenter de la mention honorable, la catégorie la plus basse parmi les récompenses. (5)

A cette époque il fallait donc avoir du talent et du courage considérables pour envoyer ses tableaux à l'exposition au Salon. Meurent a commencé à exposer un an après le début des études, ce qui montre encore une fois son caractère résolu. En 1876 elle a envoyé au Salon pour la première fois son autoportrait, dont nous n'avons aucune trace aujourd'hui. La même chose est arrivée à sa *Bourgeoise de Nuremberg au XVI^e siècle*, qu'elle a exposée au Salon en 1879. Il existe au moins sa description, découverte par Eunice Lipton à Paris, dans un ancien catalogue de vente:

This *bourgeoise* wears a white hat, which hides her forehead and more, while a white headband encircles her face, the bottom of which is covered. Her green dress has sleeves with openings and is cut in a crescent shape at the chest, showing the white clothing underneath. (Lipton 103)

Enfin *Le jour des rameaux*, découvert en 2004, a été exposé au Salon en 1885. Il dépeint une jeune fille avec un petit bouquet de rameaux dans la main, qui rentre de l'Eglise. Le style de ce tableau paraît différent de celui des Impressionnistes qui était de plus en plus à la mode dans les 1880. Selon Eunice Lipton, la description de la *Bourgeoise de Nuremberg* montre aussi que Meurent n'avait pas adopté le nouveau style et peignait plutôt dans la manière du réalisme académique (Lipton 104). Il est vrai que les sujets historiques ne comptaient pas parmi les sujets favoris des Impressionnistes; « history painting was slowly fading » (Tinterow and Loyrette 32). Enfin la dernière fois, en 1904, Meurent a exposé une étude *Le chat à la guêpe*; à cette époque elle était membre de la Société des artistes français.

Enfin, il faut dire quelques mots sur le choix fait en faveur de la carrière artistique. Le sacrifice de la vie de famille était vu différemment chez les hommes et les femmes. Si les hommes artistes renommés (comme Delacroix, Courbet, Degas, van Gogh) se sont mariés, ils n'étaient pas obligés d'abandonner la camaraderie ou les plaisirs sexuels. Ils ne sacrifiaient pas non plus leurs rôles sociaux pour devenir artistes car ces rôles ne leur interdisaient pas d'exercer la profession. Mais si c'était la femme à leur place, « one thousand years of guilt, self-doubt, and objecthood would have been added to the undeniable difficulties of being artist » (Nochlin, Women 167).

Malgré toutes les difficultés mentionnées, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle la femme peintre était de moins en moins une exception, surtout à Paris qui attirait toujours les artistes, et surtout les femmes: « By 1870 the most exciting destination for an aspiring woman artist was Paris ... Paris was center of the art world. » (Borzello 131) Ainsi les femmes peintres bénéficiaient de l'expansion des ateliers de peinture, d'émancipation des femmes dans les pays d'Europe du Nord, et ce que Denise Noël appelle l'« évolution des mentalités » (Noël 8). En effet il a

commencé à se développer une image de la femme nouvelle qui faisait du vélo, fumait, faisait les études, y compris de la peinture et même exerçait une profession.

Parmi les femmes qui ont réussi à faire une carrière dans cette sphère et à obtenir la reconnaissance, au moins au cours de leur vie, nous avons Rosa Bonheur, Berthe Morisot et la sculptrice Camille Claudel. Rosa Bonheur, fameuse peintre des animaux, est considérée aujourd'hui comme un des génies de la peinture française. Elle n'appartenait pas à la même génération que Meurent mais elle était également issue d'un milieu modeste.

Elle est née en 1822 à Bordeaux, dans une famille artistique. Son père, Raymond Bonheur, admirateur de Saint-Simon et de sa croyance que les femmes étaient égales aux hommes, était lui-même peintre, assez renommé pour son époque. Ses quatre enfants ont suivi la voie artistique mais Bonheur a eu le plus grand succès de tous. Quand Bonheur avait sept ans, son père, qui se trouvait dans des difficultés matérielles, a déménagé à Paris; il était suivi plus tard par sa femme et ses enfants. La mère de Bonheur est morte quatre ans plus tard et c'était Raymond qui s'occupait de l'éducation de la petite fille. Elle est allée à l'école maternelle d'abord, ensuite elle a fait l'apprentissage chez une couturière, plus tard son père l'a envoyée en pension. Enfin elle est restée auprès de lui dans son atelier où se sont révélées ses aptitudes artistiques (Ashton and Hare 30-31).

A l'âge de dix-neuf ans, en 1841, elle a exposé son premier tableau au Salon; en 1845 elle a reçu une médaille de 3^e classe au même Salon et en 1848 une médaille de 1^{re} classe. Avec la dernière Bonheur a commencé à recevoir des commandes d'Etat dont *Le labourage nivernais* (Fig. 39), qui était un vrai succès. Ensuite Bonheur est devenue directrice de l'Ecole gratuite de dessin pour les jeunes filles et a remplacé ainsi son père qui était mort. En 1853 elle a peint *Le marché aux chevaux* (Fig. 40),

son chef-d'œuvre que nous pouvons voir aujourd'hui au Metropolitan Museum of Art de New York. Après 1855 Bonheur a continué à prendre des commandes et n'exposait plus au Salon car tous ses tableaux étaient vendus d'avance. En 1860 elle a déménagé à By où elle s'est fait construire un immense studio pour ses animaux (Ashton and Hare 117). Elle continuait à travailler, en recevant les commandes bien payées et en ne pas se souciant de problèmes financiers. Bonheur était pourtant sensible au sujet des critiques qui disaient que sa peinture manquait d'originalité, de génie et d'audace (Ashton and Hare 162). A partir de 1880 elle habitait à Nice où elle a produit plusieurs toiles. En 1895 elle est devenue la première officière de la Légion d'honneur. En 1899 elle est tombée malade et elle est morte d'une congestion pulmonaire.

Aujourd'hui, Rosa Bonheur, peintre réaliste classique, est connue pour ses opinions non traditionnelles sur la femme et sa place dans la société française. Sans doute son exemple a donné le début de l'émancipation des femmes artistes au XIX^e. Sa peinture, en revanche, considérée comme trop classique, était répugnée par les modernistes et ne suscitait pas autant d'intérêt que des nouveaux mouvements de la fin du XIX^e et du XX^e siècles. Elle n'était pas oubliée mais sa biographie a vu une éclipse jusqu'en 1977, quand Denise Hare et Dore Ashton ont édité la biographie de Rosa Bonheur avec plusieurs illustrations de son château (Ashton and Hare). Plus tard des critiques investigaient son homosexualité (elle ne s'est jamais mariée mais avait deux compagnes, d'abord, Natalie Mikas et plus tard, Anna Klumpke, sa biographe) ainsi que sur son choix de vêtements, très inhabituels pour une femme de cette époque (elle portait le pantalon et a dû obtenir la permission de travestissement à la préfecture pour le faire). Rosa Bonheur s'exprimait ouvertement sur le mariage, ce qui était aussi inhabituel pour ce temps: « Too many young girls let themselves to be led to the altar

like lambs to sacrifice... » (Citee par Nochlin dans *Women* 172). Non seulement le mariage demandait de sacrifier la carrière, mais, malheureusement, menait souvent à l'accouchement et à la mort. Rappelons-nous d'Eva Gonzales qui est morte à trente-deux ans, cinq jours après l'accouchement de son fils (Friedrich 297). Il est intéressant aussi de lire ce que Bonheur a dit à propos de sa sœur cadette qui était également peintre: « As for Juliette, she has too much of the motherly instinct in her for my taste, and I am afraid she will get more happiness out of having children than from an artistic career. » (Citée par Ashton dans *Rosa Bonheur* 101). A l'époque quand la seule destination des femmes était la maternité et le mariage, l'opinion de Bonheur paraît plus que non traditionnelle.

Un autre génie féminin de la peinture française est Berthe Morisot. Elle a commencé à peindre à l'âge de seize ans. Morisot et sa sœur étudiaient la peinture chez Chocarne, ensuite Guichard. Ce dernier, « clairvoyant » a annoncé une fois à la mère:

Avec des natures comme celles de vos filles ce ne sont pas des petits talents d'agrément dont mon enseignement les dotera, elles deviendront les peintres. Vous-rendez-vous compte de ce que cela veut dire ? Dans le milieu de grande bourgeoisie qui est le vôtre, ce sera une révolution, je dirai presque une catastrophe. (Haziot 56)

Guichard comprenait bien que les jeunes filles n'avaient plus à apprendre chez lui; le jour est arrivé quand il les a mises dans les mains de Jean-Baptiste Corot, le grand peintre de paysages, alors largement reconnu.

Les jeunes filles se passionnaient de plus en plus pour la peinture; en 1864 leurs tableaux ont été acceptés au Salon et « greeted by critics with tepid benevolence » (Higonnet 28). Morisot a ensuite exposé au Salon presque chaque

année jusqu'en 1974. Quant à sa sœur aînée, en 1869 Edma Morisot a épousé un officier de marine, Adolphe Pontillon et, en quelque mois, a cessé de peindre. Elle est partie à Lorient avec son mari et cette séparation était très dure pour Morisot qui avait toujours été prédisposée à la dépression. Les sœurs s'écrivaient de longues lettres, partageaient leurs pensées sur la peinture, le mariage, le destin et les choix que la femme doit faire. Morisot, contrairement à Edma, donnait la primauté à la peinture; elle refusait le mariage et toute tentative d'en parler avec sa mère. Cela inquiétait la dernière mais le problème était que parmi ceux qui fréquentaient leur maison, il n'y avait pas d'hommes convenables pour Morisot. Eugène Manet, qui a épousé Morisot en 1874, n'était pas du tout son favori. Voici ce que Mme Morisot a dit sur lui lors de la Commune de Paris de 1871: « I think Eugène Manet is three-quarters crazy and the violence of all those characters doesn't augur well for a lifetime of happiness. » (Citée par Higonnet dans *Berthe Morisot* 71) Mais, en effet, ce choix de Morisot était un des facteurs décisifs dans sa vie professionnelle. Eugène, qui est toujours resté à l'ombre de son frère Edouard Manet, a consacré sa vie à sa femme talentueuse. « Intensely loyal, he devoted the remaining eighteen years of his life to helping and supporting and admiring the strange woman whom he loved. » (Friedrich 238)

En 1878 Morisot a donné naissance à sa fille, Julie, et, selon Anne Higonnet, « her most passionate relationship began » (Higonnet 149). Elle élevait son enfant mais, en même temps, ce qui paraît le plus incroyable, elle n'a pas arrêté de travailler. Désormais le sujet favori de ses tableaux était sa fille.

Morisot a commencé à exposer avec les Impressionnistes (qui à cette époque ne s'appelaient pas ainsi car il y avait toujours d'autres noms, comme les Intransigeants, les Refusés, les Indépendants) à l'âge de trente-deux ans. Intégrée et acceptée entièrement dans ce groupe, elle leur est restée fidèle jusqu'à la fin; elle a

participé à chacune de leurs expositions, exceptée celle de 1878, lorsque Julie est née. Sa contribution à l'école Impressionniste est immense. C'est elle qui a collecté des fonds pour acheter *Olympia* chez Suzanne Leenhoff Manet pour offrir ce chef-d'œuvre au Musée du Luxembourg, qui était « the most honorific exhibition place for work by living or recently dead artists » (Higonnet 185). Elle organisait souvent des expositions de groupe avec ses propres moyens; sa situation financière le lui permettait. Elle n'avait même pas besoin de vendre ses tableaux. Si elle essayait de le faire cela était plutôt pour sa soif de reconnaissance; elle ne se souciait pas de problèmes matériels:

Poverty affects the history of art as much as wealth. Just as Manet and Degas and Morisot could pursue their experiments without any worries about the next meal, some of the younger painters were severely handicapped by their penury. Renoir was so penniless during the unsuccessful 1867 fund-raising that he had to beg a friend to provide the canvas ... both Renoir and Pissarro were reduced to painting window blinds in order to survive ... the most afflicted of all was Monet. (Friedrich 243)

Berthe Morisot n'était pas la seule femme chez les Impressionnistes; Mary Cassatt donne un autre exemple de l'accueil que le groupe faisait aux femmes. Elle n'était pas française, mais américaine, même si elle a vécu la plupart de sa vie en France et a contribué énormément à l'Impressionnisme français. Ce qu'il faut remarquer pour cette recherche c'est le fait que sa carrière professionnelle était également en grande partie possible grâce à une famille aisée. Non seulement la jeune Cassatt pouvait se permettre d'étudier la peinture à l'Académie des Beaux-Arts de Pennsylvanie, elle pouvait également voyager en Europe plusieurs fois afin de

s'installer en France avec sa famille. Winthrop and Frances Nelson décrivent ainsi son sentiment de sécurité au tout début de sa carrière, lorsqu'elle voyageait seul: « That feeling of sureness in herself and her instincts about art sustained her, and she did have enough money to be free from worry. » (Nelson 72) Comme pour Morisot, pour Cassatt la vente de ses tableaux n'était jamais une question de survie. Robert Cassatt, son frère, écrit dans une des lettres à son fils Alexander:

Mame (Mary Cassatt) travaille toujours aussi assidûment, mais elle n'a rien vendu récemment et les dépenses de son atelier, avec des modèles payés de un à deux francs de l'heure, sont lourdes ...elle doit soit mettre en vente les tableaux qu'elle a à disposition, soit peindre des *œuvres alimentaires* comme disent les artistes – une chose qu'elle n'a encore faite et qu'elle ne supporte pas de devoir faire. (Noël 7)

Ce que les femmes artistes connues comme Rosa, Morisot et Cassatt avaient en commun et ce qui les différençait de Victorine Meurent c'était le soutien moral et matériel des parents. Il est beaucoup plus facile de réussir dans la sphère artistique, quand on est encouragé et on n'a pas besoin de gagner sa vie comme le faisait Meurent, et lorsque tout son temps est consacré à la production de l'art. A part le fait d'avoir une famille plus ou moins aisée, il y a un autre trait qui distingue les femmes artistes de cette époque: c'est la présence et l'influence prononcée d'un père, d'un époux ou d'un maître artiste. Dans le cas de Rosa Bonheur elle a eu plus de succès que son père, par exemple, mais, malheureusement, la plupart des élèves femmes restaient et restent dans l'ombre de leurs maîtres. Pendant longtemps Berthe Morisot était considérée comme l'élève de Manet; elle ne l'était pourtant pas, même si elle l'admirait beaucoup. Quant à lui, il disait qu'ils échangeaient des idées et que Morisot lui avait appris plusieurs choses. Aujourd'hui Morisot est connue à travers l'œuvre de

Manet et ses représentations d'elle; son propre art est beaucoup moins célèbre, même si cela commence à changer avec plusieurs livres consacrés à sa vie et son œuvre. Son cas est semblable à une autre artiste, cette fois sculptrice, qui, comme Morisot, est longtemps restée dans l'obscurité et était connue seulement à quelques admirateurs.

Le nom de Camille Claudel reste étroitement lié à celui de Rodin, son amant et son maître. Elle a vécu sa période de gloire mais ensuite était oubliée jusqu'en 1982 lorsque deux grandes expositions de ses travaux étaient organisées par le Musée Rodin à Paris et le Musée Sainte-Croix à Poitiers. Depuis ce temps, sa vie, son œuvre et sa collaboration avec Rodin sont retracées et commémorées et ne cessent pas de provoquer l'intérêt des cinéastes, des écrivains et des critiques.

Claudé travaillait dans l'atelier de Rodin comme praticienne. Les praticiens étaient utilisés par tous les sculpteurs quand il s'agissait de travailler avec le marbre. Ils faisaient le travail le plus délicat et raffiné, ce qui signifiait qu'ils devaient être eux-mêmes de sculpteurs doués. Les critiques reprochent souvent à Rodin cette exploitation de Claudel, mais, en effet, elle était son élève et devait ainsi passer par cet apprentissage. Elle n'était pas la seule « exploitée » dans cette production artistique; Rodin, par exemple, avait travaillé comme praticien chez Carrier-Belleuse et avait été assez mal payé par ce dernier (Ayrat-Clause 54).

Claudé exposait régulièrement au Salon, de 1882 à 1889, particulièrement des bustes de ses amis et de son frère Paul (Fig. 29). C'était ces années productives; Rodin l'a présentée à plusieurs critiques et marchands, particulièrement Léon Gauchez, Paul Leroi et Mathias Morhardt grâce à qui les travaux de Claudel sont entrés dans les musées et la jeune sculptrice est devenue de plus en plus connue (Ayrat-Clause 84-87).

Mais, comme la tante des sœurs Lerolle, elle a sacrifié sa réputation et son soutien familial pour suivre sa carrière d'artiste et pour vivre avec Rodin. Sa liaison avec Rodin a commencé vers 1885, lorsque Claudel était sa praticienne, et a duré jusqu'en 1893. Claudel, reprochée et méprisée par sa famille pour ce concubinage illégitime, a rompu avec eux et n'avait plus que Rodin; en plus elle a commencé à avoir les difficultés d'argent. Rodin, qui l'aimait et l'admirait avec tout son cœur, ne pouvait pourtant pas quitter son ancienne compagne, Rose Beuret, qui l'avait soutenu pendant des années difficiles de sa jeunesse. Claudel a définitivement rompu avec Rodin en 1895 et s'est éloignée de lui; elle continuait à travailler avec les mêmes difficultés matérielles (Ayrat-Clause 118-29). Durant sa carrière Claudel a rencontré les mêmes problèmes que la plupart des femmes artistes. Elle créait ses sculptures non pas pour son propre plaisir, ce qu'on s'attendait des femmes, mais pour les exposer et les vendre.

Ces aspects professionnels ne s'accordaient pas avec les idées du temps. Elle était donc « étrange » pour reprendre les mots du biographe de Morisot. Comme Rosa Bonheur qui a appelé le mariage un sacrifice et ne s'est jamais mariée, comme Berthe Morisot qui, après le mariage et l'accouchement d'un enfant a continué à peindre, comme Victorine Meurent, modèle qui a décidé d'apprendre la peinture, Claudel était également « étrange » pour sa classe sociale. Passionnée par la sculpture, elle ignorait les règles de la société et continuait à créer. Une des œuvres majeures de Claudel est *La Valse* (Fig. 30), qui représente un couple de danseurs nus dans un mouvement passionné. En 1982, Armand Dayot, le critique d'art, a rapporté à la direction des Beaux-Arts que la sculpture ne pouvait pas être exposée dans un endroit public parce qu'elle était trop érotique. Ayrat-Clause dit: « ... When Claudel chose to symbolize sexual intoxication, she stepped into an area long off-limits to women. » (Ayrat-

Clause 104) Rappelons-nous que créer en travaillant avec des modèles nus n'était permis qu'aux hommes. On a demandé Claudel à refaire la sculpture et de draper la danseuse pour pouvoir l'exposer au Salon, ce qu'elle a fait ensuite.

Plusieurs critiques admiraient Claudel et son art et ont essayé de l'aider à promouvoir ses sculptures mais il y avait aussi ceux qui attribuaient à tort l'influence total de Rodin sur sa sculpture. Cela est devenu un vrai problème pour la santé mentale de Claudel. Ses troubles mentaux avaient commencé plus tôt, elle avait des périodes de rage, ce qui effrayait Rodin et sa famille. Maintenant elle était seule, sans support moral; sa passion pour la sculpture est devenue une vraie obsession. Sa santé s'est dégradée très vite ensuite. Elle était persuadée que Rodin avait volé ses idées et ses sculptures et elle répétait sans cesse qu'il voulait l'empoisonner. Claudel a loué un studio sur le quai de Bourbon et restait souvent enfermée pendant des mois, effrayée de « Rodin and son gang ». En 1913 on l'a enfermée à l'hôpital à Ville-Evrard, puis transférée, pendant la guerre, à Montdevergues où elle est morte en 1943, trente ans plus tard (Ayrat-Clause 187-247). Son travail a été reconnu après l'apparition en 1982 d'un livre fictif *Une femme*, d'Anne Delbée; deux ans plus tard on a commencé à organiser des expositions. (Ayrat-Clause 6). Plusieurs recherches ont été réalisées sur sa sculpture et celle de Rodin. Plusieurs erreurs dans l'attribution artistique des sculptures ont été découvertes, comme par exemple dans le cas de *Jeune fille à la gerbe* créée par Claudel, qui avait été attribuée à Rodin. Cela arrivait à cause de la tradition de signer une sculpture d'un élève par son maître et parce que Claudel et Rodin travaillaient ensemble et partageaient des mêmes modèles. (Ayrat-Clause 54) Grace à ces recherches et découvertes le Musée Rodin à Paris a maintenant une exposition permanente sur Camille Claudel.

Les problèmes avec la reconnaissance des artistes féminins

Selon Dujardin et Rajabaly, la commémoration artistique passe par plusieurs étapes. Les artistes cherchent d'abord la reconnaissance par leurs pairs et ensuite par le grand public. C'est souvent la célébrité qui mène à la commémoration (Dujardin and Rajabaly 1). Cette section sera consacrée à des cas des talents féminins reconnus, qui, n'ont pas été commémorés pour des raisons différentes, en commençant par le mariage qui mettait souvent fin à la pratique artistique.

Edma Morisot, la sœur aînée de Berthe, par exemple, a commencé à peindre le même jour que cette dernière, quand leur mère a décidé de les emmener chez le professeur de la peinture. Toutes les deux se sont passionnées par cet art et, il semble qu'Edma, plus docile, recevait plus de compliments que Morisot, au moins, comme élève:

Edma est plus soumise au maître, qui trouve son talent supérieur à celui de Berthe, et échange avec elle un tableau... Edma avait un vrai talent, son beau portrait de Berthe peignant et d'autres ouvrages le montrent à l'envie. (Haziot 58)

Les deux sœurs ont été acceptées au Salon, du 1864 à 1867; toutes les deux ont reçu des compliments de leurs collègues et professeurs (Higonnet 11-27). Mais les années passaient; Edma pensait de plus en plus au mariage. En 1869 elle a épousé un officier de marine, Adolphe Pontillon; le couple a quitté Paris et s'est installée à Lorient. Au début Edma essayait de continuer à travailler mais en vain. Elle a écrit à Morisot dans une de ses lettres:

I wanted to try working during the day. I made a complete mess of a still life on a blank canvas, and it tired me so much that after dinner, I lay down and I almost slept on the sofa. ... What good is it tiring

yourself so much to do something that satisfies you so little. (Higonnet 50)

C'est vrai que pendant douze ans les sœurs avaient toujours travaillé ensemble; leur séparation était difficile. Morisot n'a rien peint pendant des mois après le départ d'Edma, mais elle a repris la peinture plus tard. Quant à sa sœur, elle a sacrifié sa carrière artistique à sa famille. Peut-être non seulement le mariage a mis fin à sa carrière mais elle n'avait pas aussi de passion et de tempérament que Morisot, qui a continué à peindre après avoir épousé Eugène.

Malheureusement, le cas d'Edma Morisot n'était pas un cas unique; la plupart des femmes devait arrêter toute activité artistique après leur mariage. Plusieurs autres femmes peintres, musiciennes et sculptrices ont abandonné leur travail pour la vie conjugale et avaient des situations plus malheureuses que celle d'Edma. Nous allons parler de trois musiciennes talentueuses liées au monde de la peinture, que l'histoire mentionne habituellement en rapport avec leurs fameux maris ou pères. Quant à leur propre carrière artistique, elle était simplement supprimée.

D'abord il s'agit de deux sœurs, les filles d'Henry Lerolle, peintre d'Etat et un grand ami et collectionneur des Impressionnistes. Il organisait souvent des soirées chez soi et parmi ses invités nous trouvons des peintres débutants, « des poètes d'exception », tous ceux qui participaient à la bohème parisienne et qu'il soutenait moralement et financièrement (Bona, Deux soeurs 56). Il avait une passion pour la musique qui restait pour lui « ce qu'il y a de meilleur au monde » (55). Lui-même violoniste amateur, il invitait souvent le scandaleux Debussy qui, à cette époque, a changé les règles de la musique classique, tout comme les Impressionnistes ont révolutionné la peinture. Les deux filles de Henry Lerolle, Christine et Yvonne, participaient à ces soirées dès l'âge de seize ans; elles ont grandi « intellectuellement

dans la fréquentation des amis de leurs parents » (26). Les Lerolle transportaient leurs cinq pianos partout où ils allaient en voyage. La musique occupait une place aussi grande dans le cœur d'Yvonne et Christine que dans celui de leur père. Elle remplissait toute leur vie quotidienne, était leur passe-temps, leur passion et leur vie. Elles jouaient souvent à quatre mains avec Debussy, et elles sont devenues d'excellentes pianistes. Selon Dominique Bona, elles ne pratiquaient pas le piano comme le faisaient la plupart des jeunes filles « bourgeoises et maladroitesses » (64) mais avaient « une sensibilité d'artistes et interprétaient avec du sentiment les mélodies les plus difficiles, dont les siennes » (64). Bona remarque aussi:

C'est peu dire que les deux jeunes filles ont été à la meilleure école. Ce sont deux musiciennes de haut niveau – Yvonne aurait même pu prétendre à une carrière professionnelle, si la vie et son milieu n'en avaient décidé autrement. (25)

Les sœurs ne sont devenues ni compositrices ni chefs d'orchestre; elles n'enseignaient pas au Conservatoire, elles ne jouaient pas dans les salles de concert. Que s'est-il passé ? Yvonne et Christine ont épousé deux frères, les fils d'Henri Rouart, un des plus grands mécènes de son temps. Ses deux fils, Eugène et Louis, avaient des caractères brûlants et taciturnes en même temps (128). Le problème était que le mariage ne les a pas adoucis, et c'était donc Christine et Yvonne qui devaient absorber leur mauvaise humeur. Yvonne est partie avec son mari vivre à la campagne, où ils ont eu deux enfants qu'elle élevait seule car Eugène passait tout son temps à Paris avec de jeunes garçons (260). Elle n'a plus touché au piano. Quant à Christine, son mari, avec qui elle a eu sept enfants, la trompait aussi sans cesse. Il était toujours quasi absent, même quand Christine est tombée gravement malade (280). Il est difficile d'imaginer Christine, élevant sept enfants, avec du temps libre de faire de la musique.

La famille Lerolle appartenait au même cercle bourgeois que la famille Manet et à cet égard présente une autre histoire d'une excellente musicienne qui a sacrifié une carrière à la vie de famille. Il s'agit de Suzanne Leenhoff Manet, l'épouse d'Edouard Manet. Fille d'un organiste, elle est née en Hollande et a appris à jouer du piano très tôt. La légende dit qu'un jour Franz Liszt, passant la rue où habitait la famille Leenhoff, l'a entendue jouer. Il est entré chez eux et a conseillé au père de la jeune fille de l'envoyer à Paris pour étudier la musique. Grâce à Liszt, Leenhoff a commencé à donner des cours de piano dans des familles bourgeoises. Nous ne savons pas si elle a continué ses études de musique mais il semble qu'elle est bientôt devenue concubine d'Edouard Manet. Ensuite elle est tombée enceinte, mais apparemment le père de Manet ne les aurait jamais permis de se marier pour cette raison et des différences de classe sociale. On présentait Léon, le fils de Suzanne et Edouard Manet, comme le petit frère de Suzanne Manet. Manet l'a épousée un an après la mort de son père, quand Léon avait onze ans (Perruchot 60). Les critiques de Manet représentent souvent Suzanne Manet comme une placide et corpulente bourgeoise. Manet l'a peinte plusieurs fois, mais les tableaux qui la représentent ainsi sont moins fascinants que ceux où figure Berthe Morisot, aux yeux brûlants, ou Victorine Meurent avec sa nudité effrontée.

Pourtant, Suzanne Manet n'était pas une épouse bourgeoise typique; elle avait un vrai talent de pianiste:

...though she was indeed a Dutch housekeeper, who kept all the domestics wheels turning while Manet indulged himself in artistic fancies, she was also a highly accomplished pianist. In an age when genteel women were expected to learn a few waltzes, she often performed the major works of Beethoven, Chopin and Schumann.

(Friedrich 102)

Selon Otto Friedrich, c'était elle qui a adouci les derniers jours de Baudelaire:

When Baudelaire lay paralyzed and dying in 1867, Suzanne Manet went regularly to his sick room and played him the outrageous new music that he loved, Wagner. The only negative side to all this – Which Suzanne must have felt deeply – is that Manet had virtually no ear for music and no interest in it. (Friedrich 102)

Ainsi, Suzanne Manet devait vivre cette indifférence pour la musique. Son histoire est un autre cas d'une musicienne douée, reconnue par Liszt, lui-même dont le talent est resté enfermé à la maison. En effet, les positions de compositeur, chef d'orchestre ou musicien dans les salles de concert étaient quasiment toujours réservées aux hommes.

Néanmoins, nous trouvons quelques exceptions vers la fin du siècle, Augusta Holmès, par exemple. Fille d'un officier irlandais elle est née en 1847 à Paris; quand elle avait huit ans, sa famille s'est installée à Versailles où l'enfant a appris à jouer du piano auprès de Guillot de Sainbris, musicien versaillais (Myers 369). Augusta, depuis son plus jeune âge, montrait des capacités extraordinaires pour la composition musicale; elle a écrit sa première composition, *La Chanson de chamelier*, à l'âge de quatorze ans, et elle a publié ses premières partitions à l'âge de vingt-et-un an, sous le pseudonyme d'Hermann Zenta. Elle travaillait ensuite avec Richard Wagner, Franz Liszt et elle a étudié chez César Franck (Myers 372). Elle a créé avec succès plusieurs symphonies, partitions et poèmes symphoniques. Elle est morte d'une attaque cardiaque en 1903, à cinquante-cinq ans. Quant à sa vie privée, elle entretenait plusieurs relations amoureuses et recevait des demandes de mariage mais restait célibataire. Elle a eu cinq enfants avec l'écrivain Catulle Mendès (Myers 376).

Holmès préférait la vie célibataire pour une raison évidente. Le mariage était souvent un prétexte pour ne pas commencer ou continuer la carrière artistique. La loi donnait au mari le droit d'interdire le travail artistique à la femme. Il semble que c'est pour cette raison que Berthe Morisot s'est mariée à l'âge de trente-deux ans, un âge avancé pour cette époque. Le mariage n'a pas interrompu sa carrière, mais en même temps c'était parce qu'elle avait choisi un mari qui s'est engagée à l'aider et à la soutenir. Rosa Bonheur ne s'est jamais mariée; elle expliquait ouvertement que sa carrière était plus importante pour elle (Nochlin, *Women* 172). Mary Cassatt est aussi restée célibataire, gardant ainsi sa liberté. On voit donc un lien entre le célibat et la réussite d'une carrière artistique.

C'était peut-être pour cela que Victorine Meurent ne s'est jamais mariée non plus. Pour elle, de classe ouvrière, il y a aussi d'autres raisons, comme le fait qu'elle avait posé nue. Mais même en refusant le mariage, son talent a été vite oublié donc le mariage seul n'explique pas son manque de reconnaissance. Il existe plusieurs raisons pour expliquer sa disparition.

D'abord, puisqu'elle était employée par Manet, son nom reste toujours étroitement lié au sien, comme dans le cas de Morisot ou de Claudel et Rodin. Les critiques et les biographes de Manet avaient tant d'admiration pour lui qu'ils ne voyaient sans doute pas Meurent comme artiste. C'est pour cela, en parlant de la peinture dans sa vie qu'ils diminuent son talent à l'extrême. Adolphe Tabarant, biographe de Manet et critique d'art de cette époque, parle ainsi de Meurent dans son article « Celle qui fut ' l'Olympia ' » dans *Le Bulletin de la vie artistique*:

Après avoir tenté, sans grand succès, de donner des leçons de musique, elle s'avisait de faire de la peinture... Elle se crut bientôt assez sûre d'elle pour exposer au Salon, dont le jury ne lui tint pas rigueur. Elle y

envoya, en 1876, son propre portrait, et, par la suite, des peintures historiques ou anecdotiques. Chétives peinturlurettes! (Tabarant 299)

En effet, la même année, le Salon a refusé le tableau de Manet (Tabarant 299). Qui sait, le succès de Meurent n'a pas été facile à accepter pour Manet, comme dans le cas de Morisot. Et aussi, le même Tabarant, qui trouve nécessaire de souligner la médiocrité du Salon où elle a exposé, dit:

[In the] very mediocre salon [of 1879]...what a surprise for Manet, that his neighbor in the same room was Victorine Meurent ... her entry, which had brought her such honor, the *Bourgeoise de Nuremberg au XVI^e siècle*... (Citée par Lipton dans *Alias Olympia* 6)

Voilà donc, un bon exemple de la critique masculine de la femme peintre. Dans chaque mot nous trouvons l'attitude sexiste. « Elle se crut bientôt assez sûre » implique sans doute que, selon l'auteur, Meurent, femme de classe populaire, ne devrait pas avoir cette sûreté. La raison pour laquelle le jury avait accepté son autoportrait n'était pas l'aptitude de Meurent mais parce que « le jury ne lui tint pas rigueur ». Enfin, sans savoir ce qui a été envoyé au Salon (des peintures historiques ou anecdotiques) l'auteur a hâte de réduire son talent de peintre à zéro, en appelant son travail de « chétives peinturlurettes ». Même son talent de musicienne ne mérite pas plus que « elle en jouait [de la guitare], d'ailleurs, non sans agrément » (Tabarant 298-99). Cet auteur mentionne aussi la « fin » de Meurent, sans savoir qu'elle continuait à exposer au Salon, six fois en tout, et à cette époque habitait à Colombes (Lipton 7).

Ces premiers ouvrages sur Manet et son œuvre ont lancé l'impression que Meurent avait essayé de peindre sans succès. Par la suite, d'autres auteurs ne cherchaient pas non plus à attribuer à Meurent plus de dignité ou de mérite. Pour eux,

elle n'a pas eu de carrière : « She had to some extent realized her ambitions as a painter, having been hung such several times in the Salon... » (Perruchot 261). Ils la décrivent en fonction de Manet, surtout comme femme légère: «...Victorine satisfied not only the painter in Manet but also the man. » (Perruchot 97). Pour cet auteur un modèle était égal à une prostituée, surtout si elle avait les cheveux roux, signe d'érotisme. Il n'existe aucune preuve que Manet et Meurent avaient des liaisons secrètes; pour cet auteur la profession de modèle rendait Meurent disponible pour les services intimes. En fait, tous les modèles à cette époque étaient considérés comme des femmes faciles et disponibles. Le talent et la profession d'artiste leur étaient refusés par les critiques sexistes et puritains. La classe sociale de Meurent jouait aussi un rôle important. Fille d'ouvriers, elle n'avait pas de place dans l'art, selon les critiques.

Enfin, l'œuvre de Norbert Goenette (élève de Manet), qui employait également Meurent comme modèle, a contribué à son image négative. La plupart de ses tableaux la représentent comme vieillarde, épuisée, avec une bouteille dans les mains. En réalité, à cette époque Meurent avait quarante ans, elle continuait à peindre et à exposer ses tableaux au Salon (Lipton 104-5).

Otto Friedrich, dans *Olympia: Paris in the Age of Manet* ne fournit pas non plus de détails plus favorables sur sa vie. Il répète à peu près la même chose que ces deux auteurs: Meurent était d'abord modèle, ensuite prostituée et enfin alcoolique; entre ces trois périodes elle a essayé de peindre sans succès; elle a exposé au Salon plusieurs fois. C'est intéressant que le fait d'exposer ses tableaux signifie si peu pour ces critiques. Nous savons pourtant que le Salon était très sélectif et avait refusé Manet lui-même et plusieurs autres peintres. Ce qui est important c'est que tous ces auteurs sont des hommes et il est peu probable qu'ils auraient écrit des choses

similaires sur un artiste masculin. Ils ne donnent aucune importance au fait que Meurent était tout d'abord femme, sortie d'un milieu défavorisé. Ils n'ont pas été et n'auraient jamais été à sa place. Ils ne prennent pas en compte qu'elle devait faire beaucoup plus d'efforts pour devenir peintre. Ils ignorent le fait qu'elle n'avait pas de parents riches ou de moyens pour se payer les études. Malgré tout cela elle est devenue artiste; elle a eu du succès, même s'il n'a pas duré très longtemps et a été vite oublié. Cette femme du talent était forte et indépendante mais sa personnalité ne correspondait ni à l'image de la femme acceptée par la société de cette époque ni à celle de l'artiste. De plus, sa profession de modèle qui a posé nu a surement endommagé sa future carrière, au moins aux yeux des critiques qui ne cherchaient pas de louanges pour elle, ou pour n'importe quelle femme artiste. Ce qui est le plus triste, c'est le fait que certains critiques l'ont décrite ainsi lorsqu'elle était toujours en vie. Il nous reste que spéculer à propos de sa réaction sur cette écriture si injuste et absurde.

Suzanne Valadon appartenait à la génération plus jeune que celle de Meurent mais elle lui ressemble en quelque sorte, en commençant par ses origines. La mère de Valadon était également blanchisseuse, donc la jeune fille gagnait sa vie dès un très jeune âge, en travaillant comme acrobate du cirque. Après un accident, ne pouvant plus continuer avec ce métier, Valadon a commencé à poser pour les peintres (Mathews 415). Elle a servi de modèle pour Renoir, Puvis de Chavannes, Toulouse-Lautrec et Degas. En travaillant pour eux et, en les regardant peindre, Valadon a appris petit à petit les techniques de leur nouvelle peinture. Elle a ensuite commencé à peindre ses propres tableaux, en restant amis avec ces artistes. Il semble qu'elle avait plus de leur soutien que Meurent. Meurent avait peut-être refusé leur support ou elle ne l'a peut-être jamais demandé; il semble que le style de Valadon était beaucoup plus proche à ces nouveaux mouvements de la fin du XIX^e siècle (Mathews 415), tandis

que Meurent nous montre plutôt les traits de l'école classique. En fait la plupart des artistes de l'art pompier ou l'art académique sont aujourd'hui oubliés. Aussi, Valadon menait une vie de demi-mondaine, beaucoup plus extravagante et scandaleuse que celle de Meurent. Elle avait, parmi ses amants, Renoir, Toulouse-Lautrec, le compositeur Éric Satie. La vie privée de Meurent, qui s'est retirée à Colombes et qui ne fréquentait pas la haute société parisienne, est restée dans l'ombre et n'attirait pas autant d'attention. Cela jouait son rôle dans son oubli. On parle plus de ceux qui font les scandales et qui sont à Paris.

Suzanne Valadon a fait une relativement bonne carrière, malgré le fait que les ventes de ses tableaux étaient presque nulles; peut-être parce qu'ils représentaient les femmes nues non-idéalisées (Fig. 41, Fig. 42) et ne satisfaisaient pas les « fantasmes des hommes » (Mathews 429). Néanmoins, même si sa vie et son œuvre sont restées pendant longtemps méconnues et l'intérêt pour elle est relativement récent, ses tableaux n'ont pas disparu comme ceux de Meurent et nous avons la possibilité de les voir et les analyser.

Conclusion

Ce que nous avons démontré dans les chapitres précédents, c'est que la société française ainsi que le monde artistique du XIX^e siècle ne donnaient pas aux femmes la possibilité de se réaliser professionnellement. Le rôle proéminent accordé aux bourgeoises était celui d'épouse; elle était attachée au foyer pour servir son mari et élever ses enfants. La bourgeoise avait du mal à faire autre chose car elle avait des responsabilités, dictées juridiquement par son mari. On s'attendait à ce que la femme célibataire trouve un mari et remplisse le rôle que la société lui a accordé. En ce qui concerne les femmes de la classe ouvrière, c'était encore plus difficile pour elles car elles devaient gagner la vie en travaillant. L'éducation des filles au niveau des études primaires était inférieure à celle des garçons; les études secondaires n'existaient pas pour les filles avant la fin du siècle. La femme n'avait donc pas accès aux études supérieures non plus et, ainsi, n'avait pas accès à la profession du médecin, d'avocat ou d'ingénieur, par exemple. Elle travaillait quand même et d'habitude, elle faisait les travaux les plus durs et les plus mal payés.

Quant au domaine de l'art, l'accès au dernier était aussi difficile que dans tout autre domaine public. La femme artiste de cette époque était découragée par les critiques, privée de possibilités pour travailler et jugée insolente si elle persistait. Les études privées coûtaient plus cher pour les femmes; le choix des modèles était souvent réduit aux membres de leur famille; les sujets acceptables étaient limités, ils devaient être aussi modestes. L'érotisme, par exemple, était exclu, comme l'a montré le cas de Camille Claudel. Peindre le nu, considéré comme un élément essentiel dans l'apprentissage de l'art, était interdit aux femmes. La femme exposant une œuvre érotique était jugée indécente. D'ailleurs, exposer signifiait subir une double critique, comme femme et comme peintre. Son seul rôle acceptable était celui de modèle ou de

muse des artistes masculins, des rôles passifs et modestes. Les portraits de femmes artistes faits par les hommes comme ceux de Meurent ou de Morisot restent plus connus que les tableaux peints par ces femmes.

La conception d'artiste professionnel est considérée comme un acquis aujourd'hui mais elle était étrangère au XIX^e siècle en ce qui concerne les femmes. Le moindre talent était enfermé pour que la femme ne se montre pas immodeste. Rares étaient les cas des femmes qui, à cette époque, sont devenues des artistes reconnus. Nous avons montré que la clé de leur succès était le soutien moral et financier de la famille. Mais même des femmes artistes qui ont eu du succès, étaient ensuite oubliées avec les changements de goût artistique. C'est comme si elles n'avaient pas existé. Leur commémoration doit beaucoup aux études féministes. En 1971 l'article de Linda Nochlin « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? » était le point de départ d'études féministes dans l'art. L'auteur a fait remarquer que ce qui ne permet pas aux femmes de devenir « grand artiste » sont les structures sociales qui empêchent aux femmes de faire l'apprentissage artistique nécessaire. Ensuite plusieurs autres articles consacrés à l'art féminin ont été écrits et ramassés dans un recueil intitulé *Femmes, Art, Pouvoir* (Nochlin, Women). Dans ces articles Nochlin analyse la vie des plusieurs femmes artistes, leur place dans l'art et les sujets qu'elles ont traités. *Berthe Morisot* de Tamar Garb a fait redécouvrir la vie de peintre et a suscité l'intérêt des autres chercheurs pour elle. Le rôle d'Eunice Lipton est immense dans le cas de Meurent. Les découvertes que Lipton a faites dans sa biographie ont permis de voir ce modèle différemment.

Son cas, malheureusement reste celui de nombreuses femmes artistes dont le travail nous demeure inconnu. Il faut mentionner encore une fois Linda Nochlin et ce

qu'elle a dit en essayant de trouver la réponse à l'oubli critique des grandes artistes femmes:

The fact of the matter is that ... there have been many interesting and very good ones [women artists] who remain insufficiently investigated or appreciated. (Nochlin, Women 149)

Meurent appartient sans doute, à cette majorité de femmes peintres qui n'ont pas été assez étudiées. Il nous reste à espérer qu'un jour ses d'autres ouvrages seront retrouvés, et nous apprendrons plus sur son style et sur l'école qu'elle suivait comme peintre. Nous ne pouvons pas affirmer que Meurent était une des plus grandes artistes de son époque, mais, le fait que son travail a été choisi pour les Salon montre qu'elle avait du talent et surtout qu'elle était une femme courageuse et avancée pour cette époque.

Illustrations



Figure 1. Edouard Manet. *Le déjeuner sur l'herbe*. 1863. Huile sur toile, 207 × 265 cm. Musée d'Orsay, Paris, France

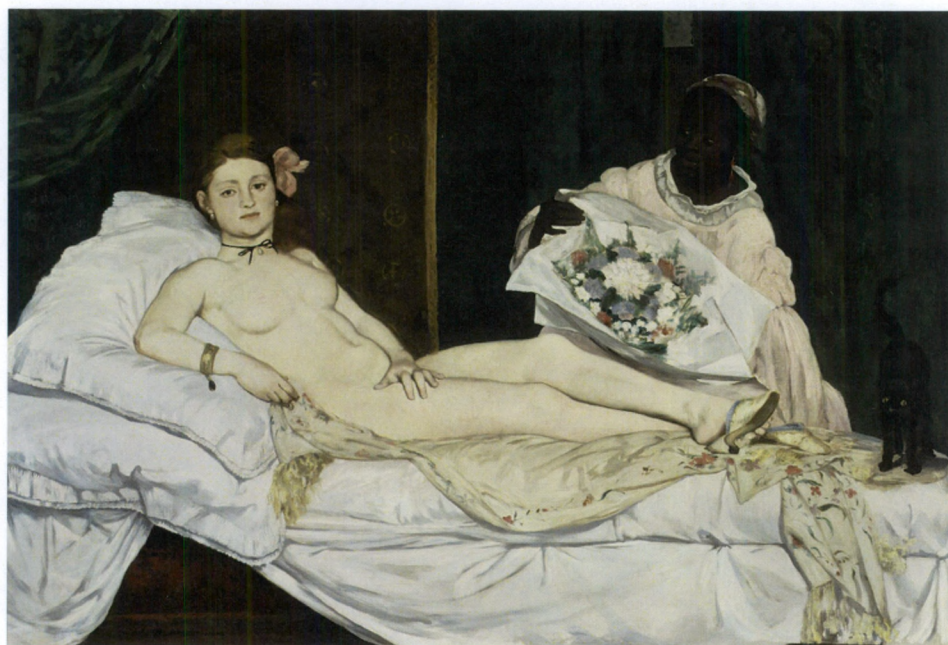


Figure 2. Edouard Manet. *Olympia*. 1863. Huile sur toile, 130.5 × 190 cm. Musée d'Orsay, Paris, France



Figure 3. Victorine Meurent. *Le jour des rameaux*. 1880. Musée Municipal d'Art et d'Histoire de Colombes, Colombes, France



Figure 4. Edouard Manet. *La chanteuse des rues*. 1862. Huile sur toile, 171.3 × 105.8 cm. Musée des beaux-arts, Boston, Etats-Unis



Figure 5. Edouard Manet. *Mlle V. en costume d'espada*. 1862. Huile sur toile, 165.1 × 127.6 cm. Metropolitan Museum of Art, NY, Etats-Unis

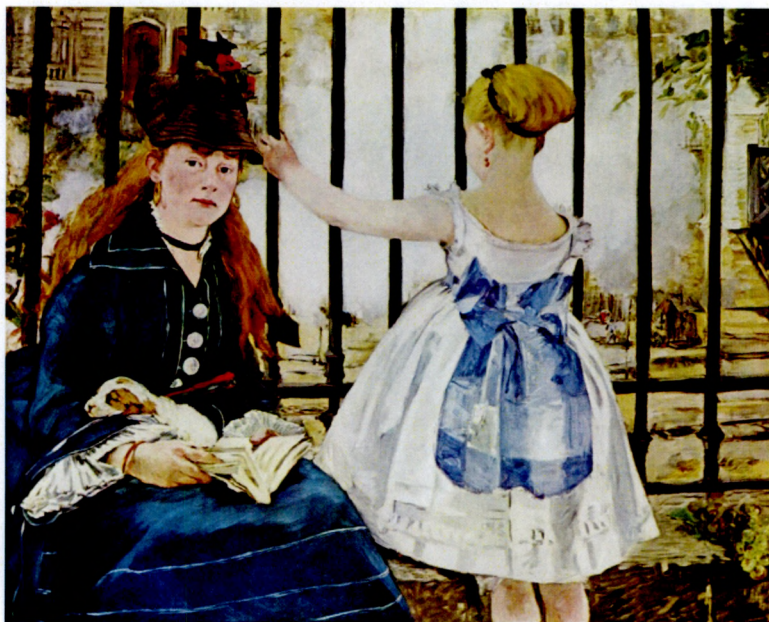


Figure 6. Edouard Manet. *Le chemin de fer*. 1872-1873. Huile sur toile, 93.3 × 111.5 cm. National Gallery of Art, Washington, Etats-Unis

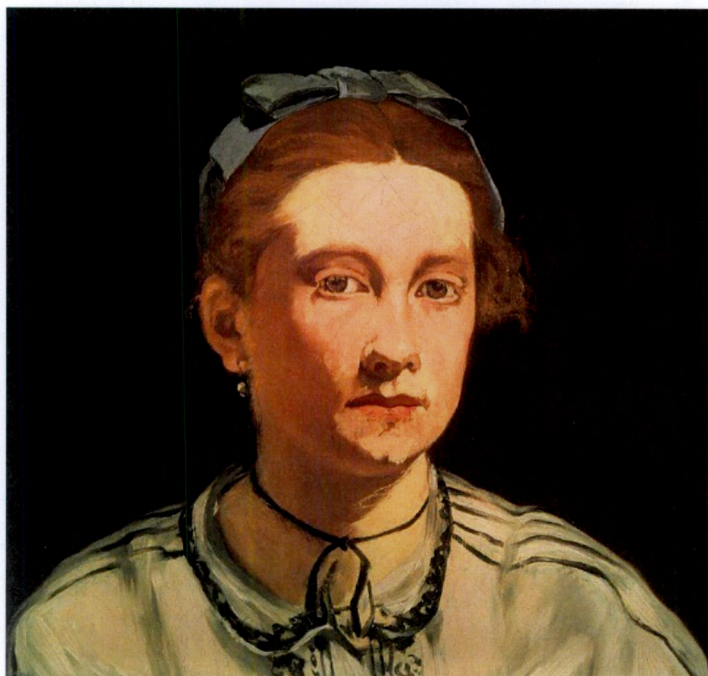


Figure 7. Edouard Manet. *Portrait de Victorine Meurent*. 1862. Huile sur toile, 42,9 × 43,7 cm. Musée des beaux-arts, Boston, Etats-Unis.



Figure 8. Berthe Morisot. *Vue du petit port de Lorient*. 1869. Huile sur toile, 43 × 72 cm. National Gallery of Art, Washington, Etats-Unis



Figure 9. Edouard Manet. *Le Balcon*. 1869. Huile sur toile, 170 × 124 cm. Musée d'Orsay, Paris, France



Figure 10. Edouard Manet. *Repos*. 1869-1970. Huile sur toile, 150 × 114 cm. Rhode Island School of Design Museum, Providence, Etats-Unis



Figure 11. Edouard Manet. *Berthe Morisot au bouquet de violettes*. 1872. Huile sur toile, 55 x 38 cm. Musée d'Orsay, Paris, France



Figure 12. Edouard Manet. *Berthe Morisot à l'éventail*. 1872. Huile sur toile, 60,4 x 45,2 cm. Musée d'Orsay, Paris, France



Figure 13. Edouard Manet. *La femme au soulier rose*. 1872. Huile sur toile, 46.5 x 32 cm. Musée d'art de Hiroshima, Hiroshima, Japon

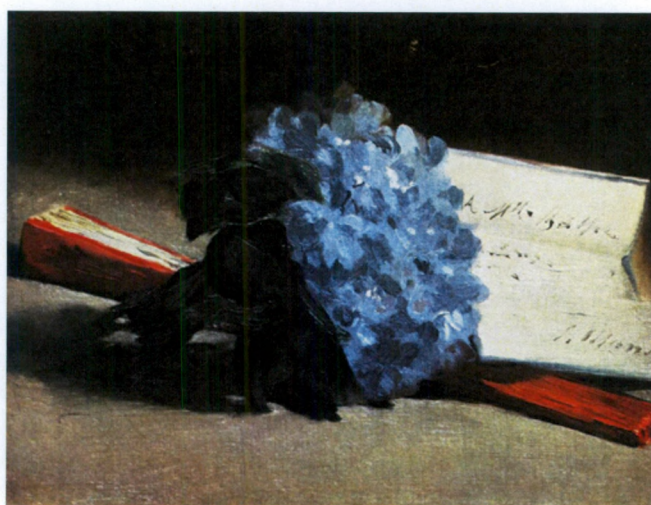


Figure 14. Edouard Manet. *Le bouquet de violettes*. 1872. Huile sur toile, 22 x 27 cm. Collection particulière

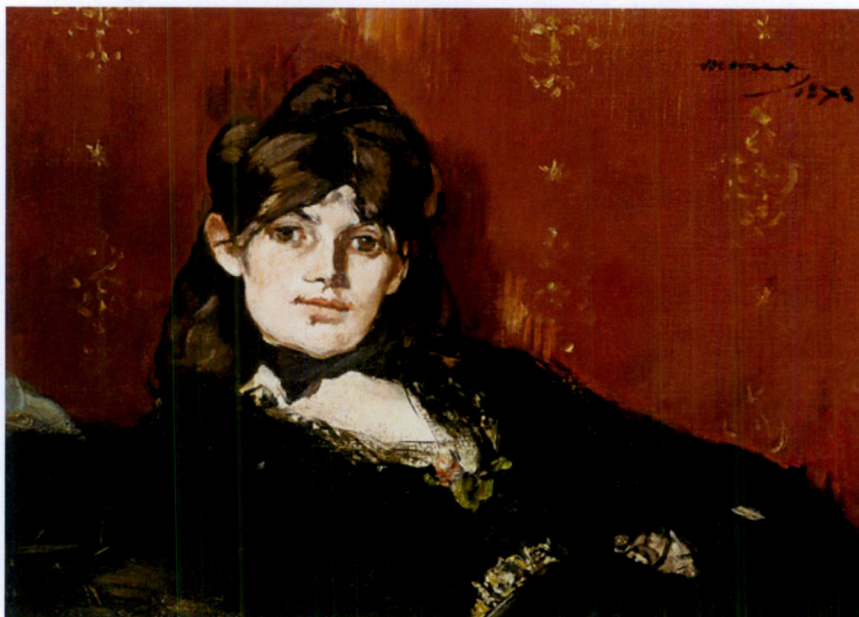


Figure 15. Edouard Manet. *Berthe Morisot étendue*. 1873. Huile sur toile, 26 x 34,5
Musée Marmottan-Monet, Paris, France



Figure 16. Edouard Manet. *Portrait de Berthe Morisot à l'éventail*. 1874. Huile sur
toile, 61 x 50,5. Musée des Beaux-Arts, Lille, France



Figure 17. Berthe Morisot. *La lecture*. 1869-1870. Huile sur toile, 101 × 81,8 cm, National Gallery of Art, Washington, États-Unis



Figure 18. Berthe Morisot. *Autoportrait*. 1885. Huile sur toile, 61 × 50 cm. Musée Marmottan-Monet, Paris, France

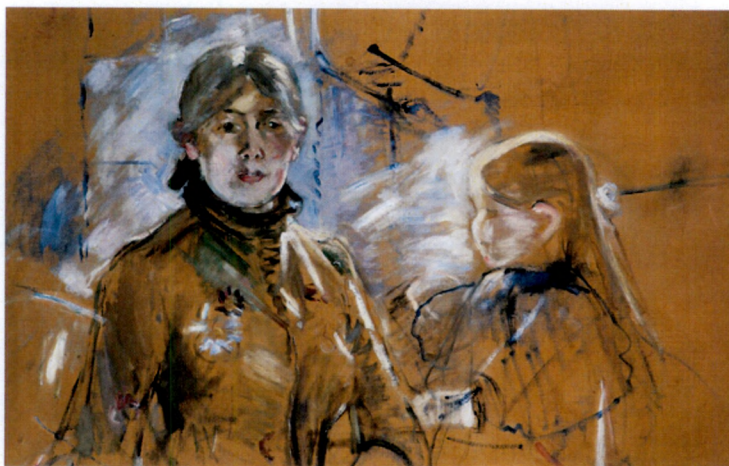


Figure 19. Berthe Morisot. *Autoportrait avec Julie*. 1885. Huile sur toile, 71 x 91 cm. Collection particulière



Figure 20. Berthe Morisot. *Autoportrait*. 1885. Pastel, 48 x 38 cm. L'Institut d'art de Chicago, Chicago, Etats-Unis



Figure 21. Edma Morisot. *Portrait de Berthe Morisot peignant*. 1865. Huile sur toile, 56 x 45 cm. Musée Marmottan-Monet, Paris, France



Figure 22. Alfred Stevens. *Sphinx Parisien*. 1867. Huile sur toile, 72 x 53 cm. Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers, Anvers, Belgique.



Figure 23. Alfred Stevens. *Sphinx Parisien*. 1870. Huile sur toile, 41 x 32.5 cm.
Collection particulière



Figure 24. Auguste Rodin. *Camille Claudel aux cheveux courts*. Vers 1882. Plâtre.
Musée Rodin, Paris, France



Figure 25. Auguste Rodin. *Tête de Camille Claudel coiffée d'un bonnet*. Vers 1884. Terre cuite. Musée Rodin, Paris, France



Figure 26. Auguste Rodin. *Masque de Camille Claudel et main gauche de Pierre de Wissant*. Vers 1895. Plâtre. Musée Rodin, Paris, France



Figure 27. Auguste Rodin. *L'Adieu*. Vers 1898. Plâtre. Musée Rodin, Paris, France



Figure 28. Auguste Rodin. *L'Aurore*. Vers 1895-1897. Marbre. Musée Rodin, Paris, France



Figure 29. Camille Claudel. *Paul Claudel à seize ans*. 1884. Bronze. Musée des Augustins, Toulouse, France



Figure 30. Camille Claudel. *La valse*. 1892. Bronze. Musée Rodin, Paris, France



Figure 31. Camille Claudel. *Jeune fille à la gerbe*. Vers 1886. Terre cuite. Musée Rodin, Paris, France



Figure 32. Auguste Rodin. *Galathée*. 1888. Marbre. Musée Rodin, Paris, France



Figure 33. Marie Bashkirtseff. *L'Académie Julian*. 1881. Huile sur toile. Musée d'art de Dnipropetrovsk, Ukraine.



Figure 34. Berthe Morisot. *La Lecture*. 1873. Huile sur toile, 46 × 72cm. Musée d'art de Cleveland, Cleveland, Etats-Unis



Figure 35. Berthe Morisot. *Le Berceau*. 1872. Huile sur toile, 56 × 46 cm. Musée d'Orsay, Paris, France



Figure 36. Berthe Morisot. *Julie rêveuse*. 1894. Huile sur toile, 65 x 54 cm. Collection particulière

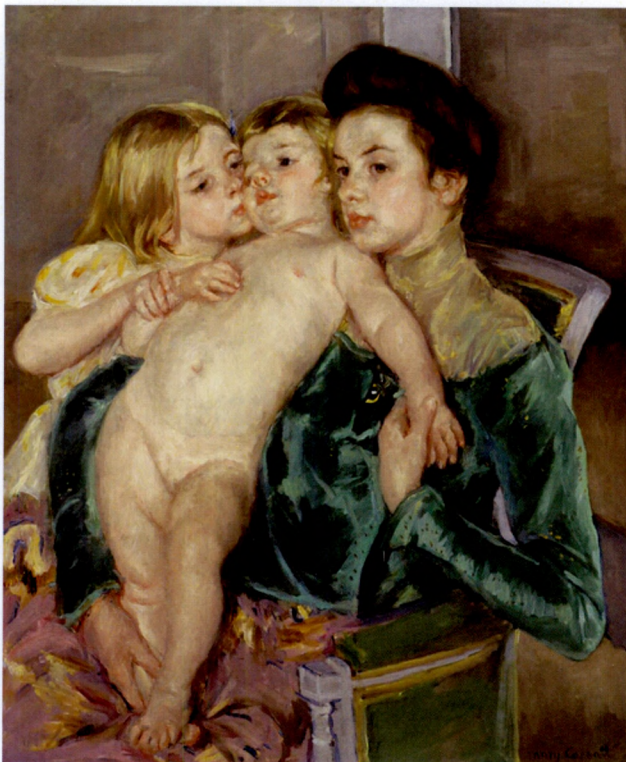


Figure 37. Mary Cassatt. *La caresse*. 1902. Huile sur toile, 83.4 x 69.4 cm. Smithsonian American Art Museum, Washington,

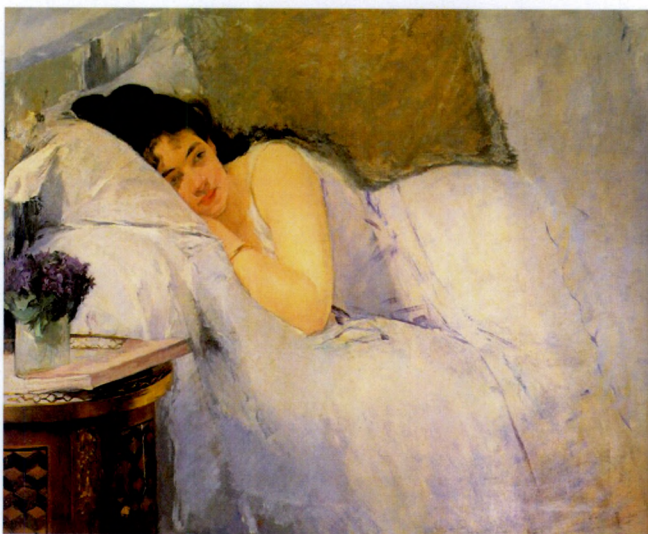


Figure 38. Eva Gonzalès. *Le Réveil*. 1876. Huile sur toile, 82 x 100 cm. Kunsthalle de Brême, Brême, Allemagne.



Figure 39. Rosa Bonheur. *Labourage nivernais*. 1849. Huile sur toile, 134 cm x 260 cm. Musée d'Orsay, Paris, France



Figure 40. Rosa Bonheur. *Marché aux chevaux*. 1853 Huile sur toile, 244 x 506 cm. Metropolitan Museum of Art, NY, Etats-Unis



Figure 41. Suzanne Valadon. *Adam et Eve*. 1909. Huile sur toile, 162 x 131 cm.
Centre Pompidou, Paris, France

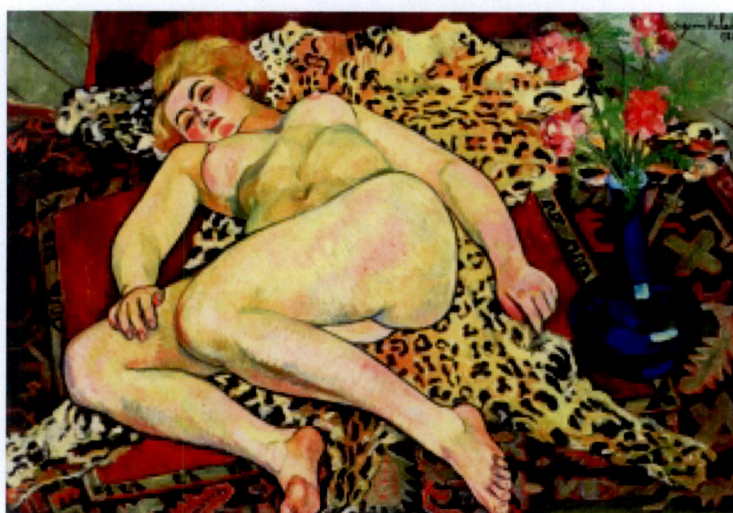


Figure 42. Suzanne Valadon. *Catherine nue allongée*. 1923. Huile sur toile, 64 x 92 cm.
Collection particulière



Figure 43. Edouard Manet. Portrait d'Eva Gonzalès. 1870. Huile sur toile, 191,1 × 133,4 cm. National Gallery, Londres

Bibliographie

- Adriani, Gotz. *Toulouse-Lautrec: The Complete Graphic Works*.
London: Thames and Hudson, 1988. Print.
- Armstrong, Carol M. *Manet: Portraying Life*. London: Royal Academy of
Arts, 2013. Print.
- Ashton, Dore et Denise Browne Hare. *Rosa Bonheur: A Life and a Legend*.
New York: The Viking Press, 1981. Print.
- Ayrat-Clause, Odile. *Camille Claudel: A Life*. New York: Harry N. Abrams,
Inc., 2002. Print.
- Bashkirtseff, Marie. *Journal de Marie Bashkirtseff*. Paris: Edition Nelson,
1887. Print.
- Beauvoir, Simone. *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard, 1976. Print.
- Bluestone, Natalie. *Double Vision: Perspectives on Gender and the Visual
Arts*. Madison: Farleigh Dickinson University Press, 1995. Print.
- Bona, Dominique. *Berthe Morisot*. Paris: Grasset, 2000. Print.
- . *Camille et Paul*. Paris: Le livre de Poche, 2008. Print.
- . *Deux soeurs*. Paris: Grasset, 2012. Print.
- Borzello, Frances. *A World of Our Own*. New York: Watson-Guptill, 2000.
Print.
- Bougeret, Florence. "Femmes artistes et images de femmes." *Papiers
Universitaires*, 20 May 2012. Web. 02 Jan. 2015.
- Brombert, Edward. *Edouard Manet - Rebel in a Frock Coat*. Chicago:
University of Chicago Press, 1997. Print.
- Broud, Norma. *Feminism and Art History*. New York: Icon Editions, 1992.
Print.

- Buisson, Sylvie et Christian Parisot. *Paris Montmartre: A Mecca of Modern Art 1860-1920*. Paris: Pierre Terrail Editions, 1996. Print.
- Bulliet, Clarence Joseph. *The Courtesan Olympia*. New York: Covici, Friede, 1930. Print.
- Cachin, Françoise. *Treasures of the Musée d Orsay*. New York: Abbeville Press Publishers, 1997. Print.
- Chadwick, Whitney. *Women, Art, and Society*. London: Thames and Hudson, 2007. Print.
- Clark, Kenneth. *The Nude*. New York: MJF Books, 1956. Print.
- Craven, Thomas. *Famous Artists and Their Models*. New York: Washington Square Press, Inc., 1962. Print.
- Daix, Pierre. *Pour une histoire culturelle de l'art moderne*. Paris: Odile Jacob, 1998. Print.
- Denvir, Bernard. *The Thames and Hudson Encyclopaedia of Impressionism*. London: Thames and Hudson Ltd, 1990. Print.
- Dinnage, Rosemary. *Alone! Alone! Lives of Some Outsider Women*. New York: New York Review Books, 2004. Print.
- Doussot, Joëlle-Elmyre. «Compositrices.» *Papiers Universitaires*, 18 Mai 2012. Web. 15 Jan. 2015
- Dujardin, Anne et Hélène Rajabaly. «Les modes de reconnaissance des artisites ordinaires.» *Association professionnelle des métiers de la création*, Nov. 2012. Web. 6 Mar. 2016.
- Eisenman, Stephen. *Nineteenth-Century Art*. London: Thames and Hudson, 1994. Print.

- Friedrich, Otto. *Olympia: Paris in the Age of Manet*. New York: Harper Collins Publishers, 1992. Print.
- Gall, Brigitte le. « Les femmes dans la société française de la Belle Epoque à nos jours. » *Intervention matinee*, 19 Oct. 2009. Web. 10 Jan. 2015. <<http://www.pedagogie.ac-nantes.fr/>>.
- Garb, Tamar et Kathleen Adler. *Berthe Morisot*. Ithaca: Cornell University Press, 1987. Print.
- Garb, Tamar. «L'art féminin.» Broude, Norma et Mary Garrard. *The Expanding Discourse: Feminism And Art History*. New York: Icon Editions, 1992. 207-229. Print.
- . *Sisters of the Brush*. New Haven: Yale University Press, 1994. Print.
- Gefen, Gérard. *Augusta Holmès: l'outrancière*. Paris: Pierre Belfond, 1987. Print.
- Gold, Artur et Robert Fizdale. *The Divine Sarah*. New York: Alfred A. Knopf, 1991. Print.
- Hamilton, George Heard. *Manet and His Critics*. New Haven: Yale University Press, 1986. Print.
- Haziot, David. *Le roman des Rouart, 1850-2000*. Paris: Fayard, 2012. Print.
- Higonnet, Anne. *Berthe Morisot*. New York: Harper & Row, 1990. Print.
- « Histoire de l'éducation des filles en France. » *Wikimedia Foundation, Inc.*, 17 Aug. 2014. Web. 2 Nov. 2014. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Histoire_de_l'%C3%A9ducation_des_fill es_en_France>.
- Hourticq, Louis. *Edouard Manet: 29 Masterpieces*. Paris: Louis Hourticq, 2015. Print.

- Jiminez, Jill Berk. *Dictionary of Artists' Models*. NYC: Routledge, 2001. Print.
- Kainz, Louise et Olive Riley. *Understanding Art, Portraits, Personalities, and Ideas*. New York: Harry N. Abrams, Inc, 1966. Print.
- Kessler, Marni R. «Unmasking Manet's Morisot.» *The Art Bulletin* (1999): 473-489. JSTOR. Web.
- King, Ross. *Art*. NYC: DK Publishing, 2008. Print.
- Lehmbeck, Leah Rosenblatt. *Edouard Manet's Portraits of Women*. NYC: New York University, 2007. Print.
- Lévêque, Jean-Jacques. *Les années impressionnistes. 1870-1889*. Paris: ACR Edition, 2000. Print.
- Lipton, Eunice. *Alias Olympia*. New York: A Meridian Book, 1994. Print.
- Lucie-Smith, Edward et Judy Chicago. *Women and Art. Contested Territory*. New York: Watson-Guption Publications, 1999. Print.
- Main, VR. *A Woman with No Clothes On*. London: Delancey Press, 2008. Print.
- Mathews, Patricia. «Retourning the Gaze: Diverse Representations of the Nude in the Art of Suzanne Valadon.» *The Art Bulletin* (1991): 415-430. JSTOR. Web.
- Mayer, Françoise. *L'éducation des filles en France au XIXe siècle*. Paris: Perrin, 2008. Print.
- McMillan, James F. *France and Women 1789-1914*. London: Taylor and Francis Group, 200. Print.
- Mossman, Carol A. *Writing with a Vengeance: The Countess de Chabrilan's Rise from Prostitution*. Toronto: University of Toronto Press, 2009. Print.

- Myers, Rollo. «Augusta Holmès: A Meteoric Career.» *The Musical Quarterly* (1967): 365-376. JSTOR. Web.
- Nelson, Winthrop and Frances. *Seven Women: Great Painters*. Philadelphia: Chilton Book Company, 1969. Print.
- Nochlin, Linda. «Morisot's Wet Nurse.» Broud, Norma et Mary Garrard. *The Expanding Discourse: Feminism And Art History*. New York: Icon Editions, 1992. 231-243. Print.
- . *Women, Art, and Power and Other Essays*. New York: Icon Editions, 1988. Print.
- Noël, Denise. «Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIXe siècle.» *Clio. Femmes, Genres, Histoire*, 23 Aug. 2013. Web. 11 Apr. 2016.
- Ouzof, Mona. *L'École, l'Église et la République, 1871-1914*. Paris: A. Colin, 1963. Print.
- Perruchot, Henri. *Manet*. Cleveland: The World Publishing Company, 1962. Print.
- Polasek, Jan. *Toulouse-Lautrec: Drawings*. St Paul: 3 M Books, 1985. Print.
- Poublan, Danièle. «Peintres et modèles (France, XIXe siècle).» *Clio. Femmes, Genres, Histoire*. (2006): 101-124. Web.
- Sanchez, Pierre et Chantal Beauvalot. *Dictionnaire de l'Union des femmes peintres et sculpteurs: répertoire des artistes et liste de leurs oeuvres, 1882-1965*. Paris: L'Echelle de Jacob, 2010. Print.
- Seibert, Margaret Mary. *A Biography of Victorine-Louise Meurent and her Role in the art of Edouard Manet*. Diss. Ohio University, 1986. OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center. Web.

Shennan, Margaret. *Berthe Morisot. The First Lady of Impressionism*. Stroud: Sutton Publishing, 1996. Print.

Szczepinska-Tramer, Joanna. «Manet et "Le Déjeuner sur l'herbe"». *Artibus et Historiae* (1998): 179-190. JSTOR. Web.

Tabarant, Adolphe. «Celle qui fut "l'Olympia"». *Le Bulletin de la vie artistique* 15 May 1921: 297-299. Bernheim-Jeune. Web.

Tinterow, Gary et Henri Loyrette. *Origins of Impressionism*. NYC: The Metropolitan Museum of Art, 1995. Print.

Vitoux, Frédéric. *Voir Manet*. Paris: Fayard, 2013. Print.

Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. Eastford: Martino Fine Books, 2012. Print.